Juan Sebastián BACH
Américo CASTRO
Rosalía de CASTRO
Hernán CORTÉS
Georg Friedrich HÄNDEL
Antonio de HOYOS Y VINENT
BRASILIA

Víctor HUGO
Georg LUKÁCS
MAIMÓNIDES
Eugenio NOEL
Ezra POUND
El general RIEGO
Erich von STROHEIM



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

426

Diciembre
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios. 1.—Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

CONMEMORACIONES



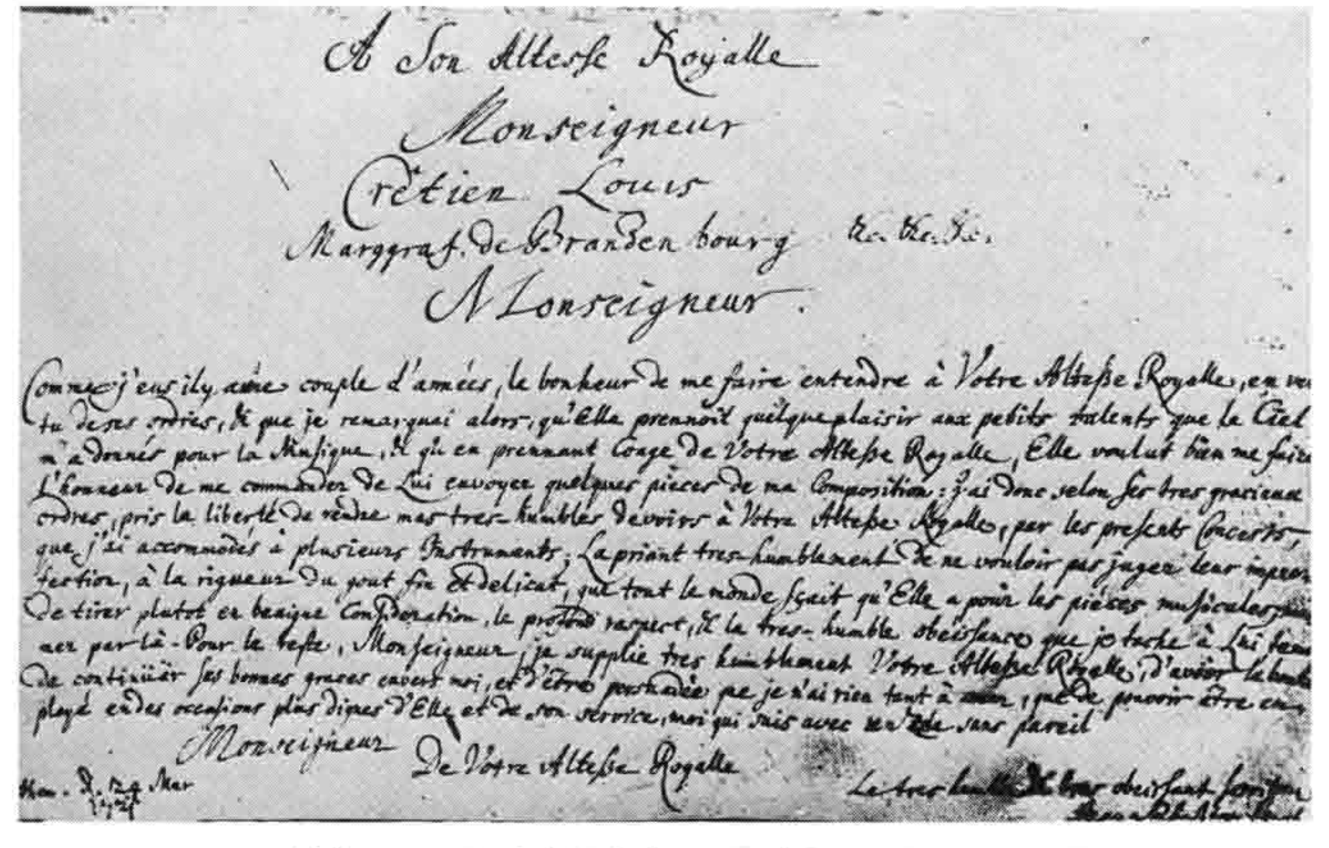
El almanaque, que parece una de las más regulares instituciones humanas, suele mezclar, sin embargo, de manera caprichosa, unos eventos que la memoria de los hombres retiene gracias a sus fechas.

Este número de Cuadernos Hispanoamericanos *es obediente a la tradición del almanaque y reúne una serie de trabajos dedicados a recordar y examinar a ciertos nombres de la cultura y de la historia cuyos aniversarios se celebran en 1985. Aparentemente, no los une más que una coincidencia numérica. El conjunto puede recordar a una orquesta de solistas, cada uno de los cuales toca su especialidad, sin preocuparse demasiado de los otros ni del grupo. Pero esto es sólo apariencia. Más hondamente, lo que ocurre en un aniversario es que traemos al recordado a la actualidad, declaramos que él forma parte de nuestra historia, que siempre es presente, interés vivo y contemporáneo, por lo que sabemos o creemos saber del pasado. Y así es posible juzgar hoy a personajes consagrados por la aprobación general, como Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Haendel, a otros que tuvieron en su vida dificultades graves con sus contemporáneos y han sido exaltados por la posteridad (Eric von Stroheim), a quienes escandalizaron en su tiempo y después han caído en el olvido (Eugenio Noel), a autores que en nuestra juventud fueron leídos con apasionamiento y hoy son leídos con sosiego o distancia (Georg Lukács), a clásicos sobre los que nadie disputa (Maimónides) o autores sobre los que no cesa la polémica (Américo Castro).*

Finalmente, estas conmemoraciones repiten algo que la historia vive a diario y que suele pasar inadvertido ante nuestra percepción, tan atareada hoy por lo abigarrado de las sociedades industriales: que en el proceso de la vida social todo tiene que ver con todo, y que esta correlación compleja, a menudo sutil y siempre difícil de percibir, es precisamente lo que hace, valga la redundancia, histórica a la historia. (CUADERNOS HISPANOAMERICANOS).

Siguiente

Conmemoraciones



A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crêtien Louis
Marggraf de Brandenbourg &c. &c. &c.
Monseigneur.

Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & qu'en prennant Congé de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pieces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respect, & la tres-humble obeissance que je tache à Lui temoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes graces envers moi, et d'etre persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir etre employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

Monseigneur
De Votre Altesse Royalle
Le tres humble et tres obeissant serviteur
Jean Sebastien Bach.

Coethen d. 24 Mar. 1721.

Dedicatoria autógrafa de Bach al margrave de Brandemburgo, 1721

Concierto de Brandemburgo. Facsímil de la primera hoja de la partitura Bildarchir Preussischen Kulturbesitz

Juan Sebastián Bach o el arte como oficio

1. Bach y la matemática

A principios del verano de 1747, y no sin antes vencer no pocas dudas, vacilaciones y reservas al respecto, Juan Sebastián Bach ingresó como miembro de pleno derecho en la *Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad correspondiente de las Ciencias Musicales), cuyo fundador fuera Lorenz Christoph Mizler.

Mizler fue un personaje típico, por no decir arquetípico, de la ilustración. Músico (el propio Juan Sebastián Bach le impartió enseñanzas de clave y composición), filósofo, médico, crítico y publicista musical, fundó la *Societät* con el propósito de investigar las relaciones entre la matemática y la música. Pero sus intenciones no se limitaban a la investigación de dichas relaciones, sino también a su desarrollo, lo que le convierte en precursor de ciertas tendencias dentro de ese inefable desastre pseudoartístico conocido, en el siglo XX, por la más que cuestionable denominación de «música contemporánea».

Entre sus obras teóricas cabe destacar *Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt* (1739) (Principios del bajo cifrado, tratados según el método matemático), así como un curioso escrito humorístico en latín, dedicado al conde Lucchefini, cofundador de la *Societät,* en el que se expone el presumible curso de los acontecimientos en la guerra librada por el emperador Karl VII contra Francia, según la concordancia y discordancia de las distintas tonalidades (1735).

Si como compositor la producción de Mizler carece de importancia (la misma comprende odas, suites y sonatas para flauta), sus publicaciones musicológicas, y muy en particular su *Neu eröffnete musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unparteiischem Urteil von Musikalischen Schriften und Büchern* (1736-1754) (Nueva biblioteca musical, o información precisa e imparcial estimación acerca de escritos y libros musicales) marca un hito en la historia del publicismo musical europeo del Siglo de las Luces. Si a esto añadimos su traducción del *Gradus ad Parnassum* (1925) de Fux, donde se discute la famosa cuestión de las quintas paralelas u «ocultas», de indudable interés en el campo de la teorización en torno a las leyes de la armonía y el contrapunto, cuya influencia pervive hasta el momento presente —si bien el comportamiento de los grandes maestros revela una muy fecunda ambigüedad al respecto, ya que se han dedicado constantemente tanto a observar como a vulnerar o a hacer caso omiso de la «prohibición» de dichas quintas, y octavas, paralelas y ocultas— acaso tengamos un perfil suficiente del animoso y polifacético Mizler, hacia el que Bach —tan imposible es ocultarlo como las malafamadas quintas y octavas— no puede

decirse tuviera en demasiada estima, como tampoco hacia su por él tan entusiásticamente organizada *Societät,* en la cual ingresó, muy probablemente, sin mejores ni más importantes motivaciones que algunas de índole meramente personal y circunstancial, como, por ejemplo, que entre sus miembros figurasen colegas suyos como Telemann y Graun. Lo cierto, en cualquier caso, es que, tras presentar a la misma, en calidad de «trabajo científico», una pieza canónica basada en su *Von Himmel hoch* (BWV 769) y enviar a los miembros de la Asociación una separata del canon a seis voces compuesto sobre el bajo de las Variaciones Goldberg, Bach se desinteresó de la *Societät* mizleriana casi por completo.

Resulta evidente que la idea fundacional y los propósitos que animaban a la Asociación le resbalaban, tal y como deja perfectamente claro el testimonio de uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel, por el que sabemos que Bach tenía en nula estima «las áridas cuestiones matemáticas» relacionadas con la música, es decir, precisamente aquellas cuestiones que más interesaban a Mizler y cuya discusión deseaba promover en un plano académico (véase *The Bach Family, New Grove Dictionary of Music and Music and Musicians,* MacMillan, London, 1980; próxima aparición en lengua castellana, Muchnik Editores, Barcelona).

La relación entre la música y la matemática ha constituido para muchos un tema predilecto de discusión, y no sólo en el siglo XVIII. Es una cuestión bajo la que, si bien se mira, laten dos actitudes dispares y encontradas, dos concepciones no exclusivamente del arte musical, sino del arte en general. Dos actitudes o posiciones ideológicas (riámonos tranquilos de nuestros actuales ideólogos de la «superación» o «muerte» de las ideologías, de los creyentes en prístinas y transparenciales «terceras vías» presuntamente ideológicas, puesto que no son, en definitiva, sino irredimibles y putativas hijas del culto a esa hipostasiada abstracción que la ideología burguesa, especialmente en su fase imperialista, llama «el Individuo» y que no parece ser otra cosa que una elevación a los altares de la figura del emprendedor y depredador explotador que dicha ideología candorosamente toma por el Hombre Universal).

Dentro del reino de la música, la actitud ideológica que —por tomar prestado el término del ámbito de la filosofía— bien podemos llamar «idealista», se reclama de un subjetivismo solipsista que tiende a la inefabilidad de las «formas y volúmenes» en cuya pretendida «pureza» se agotaría el sentido del discurso musical. La música no sería —para esta concepción— sino una combinatoria de tales forma y volúmenes sonoros y tímbricos. En la práctica, sin embargo, este «idealismo» de la derecha musical degenera y se atrofia en un materialismo vulgar y en una desobjetivización y desocialización de la música. Los primarios y paupérrimos campos analógicos entre ésta y la matemática (reducibles a unas pocas simetrías y disimetrías y párese de contar) no impiden, empero, que los campeones de esta posición formalista y materialista vulgar se empecinen en contemplar la música poco menos que como una «ciencia». Como si —insisto— los miserablemente parvos elementos matemáticos inherentes al discurso musical pudieran tener una entidad digna del nombre de arte; como si las mezquinas relaciones simétricas o asimétricas que se producen entre determinados *quanta* de sonoridades tímbricas en movimiento (en la llamada «música contemporánea», por cierto, y dicho sea de paso, todo movimiento se fue al garete para

empantanarse en el más huero e inane de los estaticismos, «esfinges —cito memorística y muy aproximadamente la magistral definición crítica de Oscar Esplá en un admirable artículo publicado hace bastantes años en el diario "ABC"— que se suceden a sí mismas como peces en una pecera») tuvieran algo que ver con el arte de la música.

2. «Música pura»

La actitud formalista, idealista, subjetivista y, por ende, materialista vulgar, ha sido, históricamente, la acuñadora de un término que de por sí es una petición de principio y, en rigor, prácticamente un sinsentido, pero que ha dado enorme juego, incluso polémico, en el terreno no sólo de la crítica y la exégesis musical, sino también en el de la filosofía musical de los compositores e intérpretes, es decir, en el terreno de sus presupuestos ideológicos e intencionales a la hora de componer e interpretar. Dicho término es el de «música pura».

Si bien el ámbito en el que, desde el siglo XIX, el término ha dado más juego y en el que alcanza su máximo de inteligibilidad es el de la contraposición entre música «programática» y música no programática o «pura», lo cierto es que sus implicaciones van mucho más allá, en el tiempo y en el significado, del debate en torno al «programa» musical.

El compositor, pianista y célebre crítico musical británico Donald Francis Tovey, uno de los más ardientes defensores y preconizadores del concepto de «música pura», se hallaba, sin embargo, convencido de que la música de Beethoven era «edificante». No hay que extrañarse de esta opinión de Tovey, pues este tipo de juicios especulativos es, en rigor, ineludible. Más aún: absolutamente necesario al hablar de música, de cualquier clase o género de música, en razón de que es el único tipo de juicio dotado de inteligibilidad suficiente —no restringida al campo de lo meramente técnico— que es posible emitir. Su índole especular dista mucho, no obstante, de representar una proyección arbitraria, gratuita o subjetiva sobre la obra objeto del mismo; antes al contrario, si especula es porque espejea y refleja el signo objetivo que emana de la obra musical, porque capta (o intenta hacerlo) su sentido, su significado, por encima y más allá de la simple y bruta combinatoria fenoménica de sus materiales y su movimiento.

Juicios técnico-musicales como el siguiente de Robert Simpson, referido a la Cuarta Sinfonía de Beethoven (juicio, por lo demás, que es moneda corriente y comúnmente aceptada como de validez irrefutable y «segura», y no sin razón aunque tal validez sea en verdad tan irremediablemente mísera): «En la recapitulación, la resolución en firme de la dominante a la tónica queda a la espera de la aparición del segundo tema», son, por el contrario, juicios deplorablemente disémicos y abrumadoramente fútiles, pues lo que importa, lo único que puede importar en un juicio analítico musical, no es la obviedad descriptiva de un hecho funcional, estructural y formal-sonoro cuya perogrullesca irrefutabilidad no invita, a lo sumo, más que a un bostezante asentimiento, sino el signo, el sentido, el significado que —para seguir con el ejemplo simpsoniano— pueda tener una eventual postergación —en relación con normas estilísticas habituales o tradicionales— de la resolución dominante-tónica.

Semejantes descripciones son, por otro lado, gratuita y arbitrariamente aplicables a los más diversos textos musicales. Los más distintos compositores emplean constantemente en las obras más dispares procedimientos y movimientos de material sonoro análogos, sin que por ello el signo, el significado y el sentido de los mismos dentro de cada obra singular e incluso, en ocasiones, dentro de cada parte de una misma obra, sean homologables. El mismo procedimiento, la misma materia sonora, la misma relación tonal y tímbrica producen resultados de una diferencia abismal. Basta comparar procedimientos, materias y relaciones estructurales en la música de coetáneos como Haendel (o Telemann) y Bach, o entre éste y sus hijos, o entre Haydn y Mozart, Beethoven y Schubert, Mendelssohn y Schumann, Chopin y Liszt, etc, para constatar que las diferencias decisivas no están en lo que (generalizando algo abusivamente el sentido estricto del término) podríamos llamar las *formas,* sino en los contenidos.

La idea, la invención (no entendiendo el concepto invención desde postulados y presupuestos subjetivistas e individualistas, sino dialécticamente, como producto de la capacidad combinatoria de elementos y materiales susceptible de obrar un salto cualitativo mediante el cual queda reflejado el mundo objetivo en virtud y a través del código sémico específico de la música) es lo que singulariza el discurso musical, dotándolo de configuraciones concretas inintercambiables, irremplazables, de una entidad que se agota en sí misma, que no admite reducción alguna a sus materiales *en bruto,* como tampoco a sus meras relaciones estructurales. La sucesión de quintas paralelas en el segunto tema de la sonata op. 53 de Beethoven no tiene nada en común con la sucesión de quintas paralelas al comienzo del *Quadro Terzo* de *La Bohème* de Puccini. Lo que en Beethoven tiene un signo de vacío suspensivo preñado de serena esperanza, en Puccini lo tiene de sombría y ominosa desolación. Lo que en Beethoven es un designio de vacío provisorio, contingente, encabalgado en el disparadero del júbilo, en Puccini lo es de vacío esencial e irredimible, fatal, absoluto. Lo que en Beethoven designa la vida en Puccini designa la muerte.

3. La búsqueda de lo relativo

El desinterés de Bach por la matemática (desinterés que no es desprecio: conviene no olvidar que en la formación intelectual de Bach entraron las matemáticas, como también el derecho, la filosofía y la teología) en relación con la música constituye una iluminación sobre la entidad y el sentido de su obra que no sólo ha pasado tradicionalmente inadvertida a los exégetas, sino que ha sido patrañeada en su contrario: en una identificación de la música de Bach —identificación reductiva— con las interrelaciones métricas o numéricas de sus magnitudes sonoras. Se trata, en verdad, de una escandalosa formalización del arte de Bach, peor aún, de una miserable reducción metafísica, vulgar-materialista, de su música a las relaciones estructurales entre los materiales que la componen. Estamos ante una cuantificación —bien facilona, dicho sea de paso— unidireccional y unidimensional, mecánica, de lo que, como la música en general y muy en particular la de Bach, no es sino más bien lo contrario de toda cuantificación lineal: el producto de una dialéctica contenido-forma,

a la que, por tanto, sólo cabe una aproximación perceptiva capaz de responder dialécticamente a la misma.

Si la memoria no me falla demasiado (ojalá no), creo que fue el escritor británico del siglo XX, la llama de las interpretaciones «matematicistas» de la música, de la de Bach en concreto y —creo recordar— nada menos que también de la de Beethoven (en un ensayo sobre el cuarteto «Gran Fuga»). Pero su intento no es aislado, sino que se encuadra en la oleada «deshumanizante» del arte propiciada de consuno —como tantas otras cosas— por las llamadas «vanguardias» tanto en el campo ideológico del liberalismo y el acratismo burgués como en el de los no menos burgueses fascismos. Bueno será, a este respecto, recordar el libro de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte,* uno de sus más inanes y estólidos panfletillos y más dignos de un piadoso olvido (las por fortuna escasas aproximaciones de Ortega a la música constituyen un insuperable paradigma de insensibilidad, vulgaridad e incultura musicales).

Se ha querido presentar a Bach poco menos que como una especie de matemático puro, un científico de los sonidos, un compositor que habría hecho una obra fríamente antiemocional, una suerte de cosmografía del universo abstracto de las relaciones sonoras. Su arte sería —según esta visión— un arte deshumanizado, altamente «intelectual» (he aquí otro término obsesivo en la ideología de la «modernidad» burguesa en el siglo XX) y radicalmente impopular, por no decir antipopular.

La cosa, como dicen los castizos, «se las trae». Calificarla lisa y llanamente de solemne despropósito acaso fuera decir muy poco. Conviene recordar a este respecto que fueron precisamente los primeros románticos los que casi más que redescubrir la música de Bach, la descubrieron sin más. Olvidada y relegada por el espíritu neoclasicista del Siglo de las Luces (el entusiasmo y la comprensión de un Mozart por lo no mucho —aunque sí esencial— que de Bach conocía, es un entusiasmo y una comprensión marginales en su obra, si bien es más que probable que de haber vivido treinta años más, el verdadero descubridor y revividor de Bach habría sido Mozart, antes que Mendelssohn y Schumann), la obra de Bach no sólo comienza a ser apreciada de la mano de los primeros románticos, sino que influye en ellos de manera profunda y decisiva, influencia que se irá haciendo cada vez más esencial y perdurable, hasta devenir un punto de referencia y constituirse en una pulsión mimética hasta, y sobre todo, en el mismísimo Brahms maduro, como también en Bruckner (esta mimesis, que en el Mendelssohn de los admirables preludios y fugas para piano llega casi al *pastiche* del *Clave bien temperado,* alcanza acaso su más tardía y genial expresión —sin olvidar tampoco al mejor Cesar Franck— en los *Seis Preludios y Fugas,* op. 87, de Dimitri Shostakovich, compositor del que bien puede decirse bebe de tres fuentes esenciales: Bach, Beethoven y Tchaikovsky).

Pero la inmensa, la abismal diferencia entre el acercamiento a Bach por parte de los primeros románticos —acercamiento venerante y, lo que tiene una importancia infinitamente mayor que la simple veneración, basado en un muy certero entendimiento de su música y en una honda identificación aspirativa (Bach funciona como «aspiración suprema» para ellos) con su música— y la admirativa, pero distante adhesión a Bach (distante porque Bach queda ya absolutamente al margen de todo poder de influencia) por parte de la «modernidad» vanguardista burguesa del

siglo XX, radica en el miserable esnobismo de ésta, para la cual, en su afán de «distinción», ve en Bach un músico y una música «impopulares», en el sentido de escasamente divulgados. De ahí el prestigio de Bach para los esnobs de nuestro siglo.

Pero semejante prestigio se basa en una deplorable deformación —o más bien una ignorancia— de la realidad. La muy considerable divulgación y popularización de la música de Bach en nuestros días ha puesto en evidencia que el arte de Bach no puede estar más lejos de las premisas y postulados deshumanizantes, abstraizantes y, en definitiva, pseudointelectuales y pseudocientifistas de la «modernidad» tal como la entiende la ideología burguesa. Hace ya muchos lustros que los sabihondos de turno adoptaban un tonillo perdonavidas para explicar —y tratar de marginar del *corpus* de la obra de Bach— el extendidísimo éxito popular del Aria de la Suite en re. Maniobras de esta laya (descrédito o silenciamiento acompañados de cejas arqueadas por la autosuficiencia tras la muerte natural del mito de la incomprensibilidad para el vulgo de la música de Bach) se han visto también puestas en práctica respecto de muchos compositores además de Bach. Brahms, antes de su gloriosa popularización y divulgación (a la que en España contribuyó en buena medida mi padre, Pablo Sorozábal, en su calidad de director de orquesta, durante los años 30 y 40) era un gran genio para los mismos que luego tienden ya a subrayar sólo sus aspectos formales más conservadores; otro tanto cabe decir de Mahler, cuya enorme difusión y aceptación actuales comienza a hacerle sospechoso para los mismos que antes le ensalzaban; esperemos que a Scriabin le falte ya menos para correr la misma suerte.

Por otra parte, el auge en el conocimiento y la apreciación de la música barroca, especialmente la italiana —cuya influencia en Bach fue decisiva— en los últimos tiempos, ha servido, entre otras cosas, para enmarcar la obra de Bach dentro de un contexto más amplio de aquel en el que aparecía antes de los años sesenta del siglo XX. Hasta entonces Bach, escasamente escuchado y, generalmente, circunscrito a círculos académicos, profesional-virtuosísticos y, muy en particular, eclesiásticos, es decir, a círculos que de uno u otro modo se reclaman de un cierto elitismo, tendía a ser considerado como una figura aislada y, de alguna manera, única. Y no es, ni que decir tiene, que Bach no sea un caso asombrosa y gloriosamente único, en verdad, dentro de la historia entera de la música, sólo que ello obedece exclusivamente a los contenidos concretos de su música, esto es: a su poder de invención —o, dicho de forma más convencional y romántica— a su genio. Pero nunca a la presunta naturaleza «abstracta» (por no decir abstrusa), matemáticamente fría, antiemocional y de un intelectualismo que volvería la espalda a los sentimientos y al mundo social y objetivo, que era costumbre atribuir a su obra, y por la que se «explicaba» su poca popularidad. La cada vez más amplia difusión de la música de Bach ha echado en buena medida abajo, por fortuna, semejante mixtificación. Basta aproximarse a su música para reconocer en ella una radical y profunda *mundanidad,* una mundanidad esencial.

Arnoldo Liberman, en su magnífico estudio biográfico sobre Mahler, se pregunta: «¿La música redime? ¿Es una religión, una legislación revelada, un estremecimiento de los locos de Dios? ¿O bajo sus vibraciones imprevisibles se inserta un caleidoscopio nebuloso que gira gratuitamente?». Y un poco más adelante: «Mahler le escribía a Alma "Quiero llevarte a esas regiones en las que atisbamos la eternidad y lo divino".

En esa lucha permanente el autor de *La canción de la tierra* vivía y moría. Quizá porque el lenguaje de la música, su carácter polisémico, equívoco y ambivalente, hace de ella una ceremonia singularmente humana y, muchas veces, una ceremonia singularmente secreta. Quizá porque no hay mayor soledad que buscar a Dios bajo el disfraz del deseo. Y la música es, sin dudas, el deseo por antonomasia, es decir, el deseo de Absoluto, es decir la búsqueda de la obtención efímera de un instante profundo. Sólo el amor sabe de estas cosas».

Pienso que acierta plenamente Liberman al decir que la música es el «deseo por antonomasia», y que yerra (como Hegel, de quien en uno de los capítulos de su libro cita como entradilla: «La música es la revelación de lo absoluto bajo la forma del sentimiento») al atribuirle una búsqueda de lo absoluto. Hegel, sin embargo, tiene la perspicacia de intuir, como buen dialéctico, la esencia de la música, que consiste en ese «bajo la forma del sentimiento», que para mí es lo subrayable de su idea. Si otros pusieron «boca arriba» la dialéctica hegeliana en otros terrenos, me voy a tomar la libertad de hacer lo propio en el terreno de la música. La música no busca lo absoluto, sino lo relativo, esto es: lo relacional, la relación («bajo la forma del sentimiento») entre el hombre y el mundo, lo que es tanto como decir entre el hombre y el hombre, entre el individuo y la comunidad, entre el sujeto singular y el sujeto colectivo que es la sociedad.

4. Realidad y deseo

Es preciso recalcar el antes aludido carácter mundano, de radical y esencial mundanidad, de la música de Bach, pues cierto sector ideológico ha pretendido poco menos que secuestrarla en el santuario de la religiosidad, apoyándose, para tal maniobra, en el abrumador volumen de la producción eclesiástica de Bach y en su faceta biográfica de funcionario al servicio de la iglesia luterana durante algunos períodos de su actividad profesional como compositor y organista.

Esta imagen de Bach mezcla verdades y mentiras. La religiosidad personal de Bach no va en modo alguno más allá de lo que cabe esperar en un hombre de su época y el medio ambiente en el que se desenvuelve su existencia. Es preciso subrayar esto, pero cumple, además, señalar que en gran medida se trata de una religiosidad «de oficio», asumida como un horizonte poco menos que ineludible dentro de las posibilidades de ganarse la vida para un artesano-músico de su tiempo, como el que Bach era. Bach se pasó la vida solicitando empleos fijos, luchando calculadora y denodadamente por arrancar a los detentadores del poder (esto es: de los medios económicos) un sueldo lo más alto posible. Parece evidente, por otro lado, que prefería ser *Kapellmeister* de alguna de las numerosas cortes alemanas (a veces pequeñas y no muy sobradas de recursos) a ser *Kantor* de una iglesia. Este último puesto comportaba obligaciones rígidas, monótonas, tanto en lo que a la composición como a la enseñanza se refiere. Los mayores conflictos —incluso rebeliones— entre Bach y sus patronos se produjeron en el ámbito de las instituciones eclesiásticas, cuyos rectores estaban lejos de tener una idea de Bach y de su música como la que hoy tenemos nosotros y le trataban como lo que realmente era para ellos: un trabajador al

que, a cambio de un salario, era exigible una productividad y unos resultados cuantitativa y cualitativamente previstos. Dichas instituciones consideraban al *Kantor* un simple fabricante-suministrador de motetes, misas, piezas para órgano, cantatas, oratorios, pasiones y toda suerte de músicas programadas según calendario, a fin de satisfacer las necesidades de los oficios religiosos.

Bach supo responder a este desafío con un espíritu práctico, deportivo casi, un espíritu que en no pocas ocasiones muestra una capacidad de adaptación a las circunstancias auténtica y gloriosamente camaleónica. La imagen que nos ofrecen las actividades de Bach no es la de un *artista* en el sentido moderno, burgués, de la palabra, sino la de un obrero de la música, la de alguien que entiende de fabricar, reparar y tocar órganos y clavecines, y que lo hace con bien probada, incluso portentosa, maestría; alguien que domina las técnicas de varios instrumentos y se dedica a su enseñanza como medio de subsistencia que, al mismo tiempo, es vocacional; alguien que compone sin tregua ni cuartel los más diversos tipos de música a plazo fijo, con exactamente la misma rutinaria dedicación de un zapatero en manufacturar o remendar zapatos.

El concepto de la música que tenían las autoridades eclesiásticas era paralelo al que de la misma tenían las autoridades municipales y los grandes aristócratas cortesanos: un concepto utilitario y funcional, ya fuese con fines de encarrilamiento y edificación de la feligresía o de solaz y esparcimiento de la nobleza o la ciudadanía. Estos tres estamentos sociales constituían el único horizonte profesional para todo músico. No es de extrañar que éste, así pues, procurase adaptarse lo mejor posible a las demandas de aquel al que le tocara en suerte servir. Lo que ya es más raro y significativo es que Bach fuese capaz de rendir siempre al máximo de sus prodigiosas capacidades creadoras, tanto si trabajaba para una corte como si lo hacía para una municipalidad o una iglesia. En lo más recóndito e íntimo de su personalidad, Bach tiene algo de actor, en el sentido de que era capaz de representar una diversidad de papeles al tiempo que, en todos ellos, no hacía otra cosa que representar el suyo propio.

El actual prestigio —que viene de la segunda mitad del siglo XIX, del romanticismo tardío, y que con el paso del tiempo ha ido acrecentándose y exacerbándose— de las actitudes y comportamientos marginales, asociales e incluso antisociales, o, dicho de otro modo: el culto a todo lo que tenga una aureola de «malditismo» en el arte y en el artista, pienso que contribuyen a soslayar de la imagen que nos hacemos de Bach un factor fundamental de su personalidad, cuya importancia no deriva tanto de su significación o alcance biográficos como del hecho de que el mismo impregna su música de forma esencial, confiriéndole unas características propias muy acusadas. Me refiero a la sensualidad de Bach, en su música y en su vida. No se trata, ni que decir tiene, de que Bach fuese un hedonista o un libertino, pero sí de que evidentemente era un hombre, por así decirlo, muy «a ras de tierra», muy apegado a los placeres, incluido el placer sexual, y a una afectividad a flor de piel, cotidiana, doméstica, en la que están presentes la ternura y la delicadeza. En la figura humana de Bach muy bien podríamos ver una encarnación de la admirable divisa del mejor Wilhelm Reich, el Reich de 1927, aún marxista y revolucionario: *«Liebe. Arbeit und Wissen sind die Quellen*

unseres Lebens. Sie sollten es auch beherrschen» («Amor, trabajo y saber son las fuentes de nuestra vida. Bueno sería también que la dominaran»).

La vida y —lo que es mucho más importante para nosotros— la obra de Bach se hallan no ya impregnadas sino auténtica y realmente dominadas, como lúcidamente soñaba Reich, por el saber, el amor y el trabajo. No hay una sola determinación, una sola nota en ellas (pienso puede afirmarse sin incurrir en exageración alguna) que no tengan directamente que ver con estos tres conceptos: trabajo, amor, saber. Amor al ser humano, a lo humano en general, a la sociedad, a la comunidad; un amor que se transfigura teatralmente, dramáticamente, en *Pasión.* Pasión por —y ante— el dolor tanto como por el gozo humanos. Esta humanidad radical de la respuesta musical y vivencial de Bach —estética y ética— a esa gran pregunta que es la existencia, no debe quedar oculta o relegada tras las formas y formalidades religiosas —siempre eclesiales— que reviste buena parte de su obra y de su actividad profesional —de su oficio— a causa de la configuración social de las posibilidades de ganarse la vida en el tiempo y el lugar que le tocó vivir (las condiciones objetivas de dicha configuración son las que, por ejemplo, hacen de la religiosidad de Bruckner una religiosidad verdadera, libremente elegida, interiorizada y asumida, a diferencia de la de Bach).

Ningún músico y ninguna música menos místicos que el músico Bach y su música. En uno y otra triunfa siempre la mundanidad, la exterioridad, la racionalidad. No hay ni en el hombre ni en su música la más leve «vuelta hacia lo interior», el más mínimo retraimiento, el menor trascendentalismo contemplativo. Es imposible observar en Bach y en su música ni un adarme de rechazo egocéntrico y subjetivista del mundo social, comunal, sensible y sensual. Su glorificación de Dios es siempre funcional, textual, profesional, y su alcance objetivo es el de una metáfora racionalista por la que se manifiesta una glorificación del hombre, de los hombres que viven y mueren, sufren y gozan en su cotidianeidad. Y juegan. El juego, el carácter profundamente lúdico de la música de Bach suele pasar inadvertido en aras de otros aspectos más *serios* de la misma, cuando lo cierto es que acaso el juego sea la cosa más seria de su obra. Juego en el sentido teatral, dramático, del término. De ahí el que Bach sera el más alto y cabal paradigma del *antimalditismo* artístico.

La música de Bach es el más asombroso y perfecto resultado de la dialéctica de los sentimientos (la búsqueda de lo real-relativo «bajo la forma del sentimiento») explicitada a través del sonido organizado. Y bien sabido es que no hay sentimientos *individuales* (en el sentido de la inefable subjetividad de un *Unico),* sólo *comunes,* lo que constituye su modo de ser inextricablemente individuales y sociales, subjetivos y objetivos a un tiempo. De ahí también el que la música de Bach sea toda una «educación sentimental» —muy acorde, por cierto, con la trayectoria pedagógica—, instructiva, de Bach en su oficio de músico completo y total. Si a una tradición de la novela alemana clásica se la ha denominado *Bildungsroman,* o «novela de educación» o «formación», a la música de Bach bien se le podría llamar igualmente *Bildungsmusik,* pues en ella está siempre presente —desde la más pequeña invención hasta la más compleja arquitectura sonora, como el Clave bien temperado, las Variaciones Goldberg, la Ofrenda Musical, las Pasiones y las Cantatas— una explícita pulsión formativa, educativa (no, por supuesto, en un estrecho sentido técnico-pedagógico

sino en un sentido *narrativo*, como toda auténtica narración contiene una instancia formativa, *ejemplar, especular*. Novelas ejemplares son, en verdad, las obras de Bach, y lo son porque en virtud de ese código de las interrelaciones sonoras que conocemos por el nombre de música, a través de esa cifra relacional de los sentimientos que es la organización de los sonidos, reflejan dialécticamente el mundo objetivo para devolverle una imagen gozosamente ejemplar, *edificante* (he aquí el profundo sentido de la intuición de Tovey respecto de Beethoven), constructiva, de sí mismo. La música de Bach, como toda auténtica y gran música, es el juego dramático entre la realidad y el deseo.

5. El arte como oficio

Si el misticismo, tanto como el ensimismamiento subjetivista —*malditista*— brillan gloriosamente por su ausencia en el arte de Bach, ello obedece a la naturaleza y la configuración profundamente *humanas, mundanas,* de su personalidad. A caballo entre dos eras histórico-sociales no ya diferenciadas sino antagónicas: las postrimerías del predominio de la aristocracia feudal y los comienzos de la revolución burguesa, el *status* socio-económico de Bach es bastante similar al de lo que hoy denominamos un «obrero especializado». Su formación intelectual no sobrepasó el nivel escolar medio (aunque fue mucho más completa que la de Beethoven), lo que explica su preocupación por dotar a sus hijos del acceso a la universidad de que él había carecido, hasta el punto de que, como regalo de cumpleaños a uno de ellos le entregó una matrícula universitaria.

Bach, como buen artesano vendedor de su fuerza de trabajo, se pasó la vida procurando obtener un «puesto de trabajo fijo». Lo consiguió siempre, aunque para ello hubo de contender en numerosas ocasiones con otros aspirantes no menos necesitados de esa «seguridad» laboral que el puesto fijo promete o parece prometer. Sus relaciones con sus patronos jamás se vieron presididas por la sumisión. Bach fue un excelente y hábil administrador de sus capacidades profesionales y en todo momento supo hacerlas valer a fin de sacar partido de las posibilidades de mejora económica que en cada momento se le presentaron. Sus relaciones con las autoridades eclesiásticas, municipales y cortesanas (siempre trató con los máximos representantes estamentales) estuvieron constantemente marcadas por una independencia de criterio y de actitud general que no dejan de sorprender y admirar en un hombre que dependía por entero de su sueldo para sacar adelante con dignidad a su numerosa familia.

Según leemos en *The Bach Family,* del *New Grove Dictionary,* tras la muerte de Bach, acaecida el 28 de julio de 1750, «su esposa, que además de llevar a cabo las tareas domésticas fue una leal e inteligente colaboradora suya que tomó parte en las actuaciones musicales y en el copiado de partituras, le sobrevivió diez años. A su muerte, Bach dejó un modesto patrimonio consistente en obligaciones del tesoro, dinero al contado, vasijas de plata, instrumentos —entre los que figuraban ocho clavicordios, dos clavicordios-laúd, diez instrumentos de cuerda (entre ellos un valioso violín Steiner), un laúd y una espineta— así como otros bienes valorados oficialmente

en 1.122 táleros con 22 groschen; todo esto hubo de ser dividido entre la viuda y los nueve hijos que quedaban en vida, habidos en ambos matrimonios».

Esta «su esposa» era Anna Magdalena, muchacha que a sus veinte años de edad se uniría en matrimonio con Bach, viudo con cuatro hijos, y quince años mayor que ella. A Anna Magdalena debemos un libro encantador, su *Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach,* esbozo biográfico trazado desde una perspectiva íntima, el cual no sólo revela su amor por el hombre sino también su devoción y entendimiento profundísimo del músico y su música. Su crianza en un ambiente estrictamente luterano debe, sin embargo, hacernos ir un poco más allá de la letra de sus afirmaciones y descripciones, las cuales, a todas luces, son fruto, en muchas ocasiones, de unos sentimientos y una voluntad en exceso idílicos. Así, por ejemplo, cuando escribe: «Creo que Sebastián era un hombre difícil de conocer no queriéndole. Si yo no le hubiese querido desde el principio, estoy segura de que nunca le habría comprendido». Y unas líneas más abajo en el parágrafo: «Era el hombre más religioso que he conocido en mi vida. Esto puede parecer extraño, si se tiene en cuenta la gran cantidad de buenos pastores luteranos que he conocido bien. Eran hombres buenos, cuya vida se reducía a pronunciar sermones y dar buenos ejemplos. Sebastián era distinto. Para él la religión era algo reservado, que no hay que mostrar constantemente, pero que existe y no se olvida nunca». Y, de nuevo algo más adelante en la narración: «Mis padres me habían educado muy piadosamente en la fe luterana, pero la religión de Sebastián era una cosa más grande. Yo lo advertí ya el primer día de nuestro casamiento, cuando, al marcharse los invitados, Sebastián se me acercó, me levantó la cara cogiéndomela con las dos manos, me miró fijamente y dijo: "—Doy gracias a Dios por haberme hecho el don de tu persona, Magdalena"».

Resultan conmovedores la ingenuidad y el candor de Anna Magdalena, cuya piadosísima educación en la fe luterana parece claro le hacía proyectar sobre la personalidad de Bach idílicas lecciones aprendidas que, sin embargo, no le impedían captar oscura e intuitivamente la diferencia, precisamente, entre la única auténtica religiosidad real-posible (la que había observado en los pastores que había conocido) y la de Bach, que a Anna le aparece inexistente, oculta, reservada, invisible, y que —como es harto comprensible— no puede entender como lo que en verdad es: una religiosidad inaparente por inexistente, atribuyéndole, ante el implícito dilema, una incognoscible esencia categorial poco menos que idéntica a la de la kantiana *cosa en sí.* Como tampoco es capaz —lo que resulta igualmente comprensible en una muchacha de veinte años, de su formación intelectual y moral— de entender en toda la complejidad (y al mismo tiempo toda la crudeza) de sus implicaciones, el que un viudo quince años mayor que ella —en aquellos tiempos un hombre ya en el umbral de la vejez— diera gracias a Dios por haberle concedido el don de aquella chiquilla, cuando, el día de la boda, se retiran los invitados.

El amor a la vida —entendido, *avant la lettre,* en ese sentido reichiano antes mencionado de culto al amor, al trabajo y al saber—, el amor al mundo, el deseo como fuerza motriz existencial (que es también, y a un tiempo, no sólo deseo de placer sino deseo de razón y razón de deseo) explican harto mejor que las candorosas atribuciones de Anna, dictadas por un convencional idealismo, el carácter de Bach y el de su música.

La carga de *mundanidad,* esto es: de presencia del mundo (lo que sería lamentable confundir con superficialidad o frivolidad, como suele ocurrir cuando se maneja el término *mundano)* en la música de Bach es tan abrumadora, tan omnímoda y ubicua, que de por sí explica su perenne «modernidad» o, más bien, esa naturaleza extraña y turbadoramente *atemporal* que sus obras parecen poseer por encima y más allá de sus determinaciones estilísticas concretas. Compárese su música con la de otros grandes músicos que —estos sí— son personalidades inequívocamente religiosas (auténticamente *religadas* a la parafernalia mística y/o teológico-positiva), como Buxtehude, Palestrina o Tomás Luis de Victoria, por no citar sino tres cumbres, para entender por qué, pese a su excelsitud —¡o mucho mejor: *a causa* justamente de esa *excelsitud!*— nos parece resueltamente inferior a la de Bach. Inferior en el sentido de menos compleja, más unidimensional, de una clara pobreza dialéctica, de un signo metafísico-sublimatorio inexistente en Bach, de una parcialidad idealista que encuentra en nuestra sensibilidad una respuesta también sólo parcial, a diferencia de lo que sucede con Bach, cuyo poder totalizante se impone de forma que enriquece y deslumbra.

El arte de Bach es razón y pasión inextricablemente unidas en una unidad dialéctica. Por eso es un arte que, en contra de ciertas lecturas idealistas, proclives a y coqueteantes con la «abstracción» como categoría de una presunta sublimidad, no es posible determinar sino como profunda y esencialmente *realista.* La música de Bach se las entiende con el mundo, esto es: se alza como un sonoro espejo que en el azogue de los sentimientos refleja dialécticamente lo objetivo y lo subjetivo como una unidad pero no como una identidad (en esto Bach no es, *avant la lettre,* schelling-hegeliano).

Intimamente unido a esa naturaleza radical y esencialmente *mundana, realista* de su música, está el carácter no menos radical y esencialmente de *oficio* que posee. Su arte no se inscribe dentro de unas coordenadas metafísico-subjetivistas, arbitrario-individualistas, que lo hagan aparecer como producto inefable y gratuito de un taumaturgo autocomplaciente con sus propias pulsiones «interiores». No hay, en rigor, «interioridad» en la música de Bach. Todo en ella es *respuesta, réplica* a estímulos objetivos, externos, sociales. Su música es una música útil, utilitaria por antonomasia. Tiene un destino, y uno, además, edificante, constructivo: la racionalmente gozosa representación del mundo en toda su complejidad de miserias y alegrías, lobregueces y esperanzas. Es un arte a ras de suelo, acaso al que menos cuadra el calificativo de sublime (erhaben). No se *eleva* la música de Bach sino que camina pisando, paso a paso, los pasos del hombre en el mundo y del mundo en el hombre. No es «música celestial» la música de Bach, sino terrenal y bien terrenal. No sublimiza nada, no destila quintaesencias gaseosas y etéreas. La historia entera de la música —y no sólo de la europea— patentiza frecuentes pulsiones escapistas, tendencias a dar la espalda al mundo, a elevarse por encima de él. Bach, por el contrario, representa (pone en juego, en escena) un *enfrentamiento* al mundo. En esto su música es hija natural de un panteísmo racionalista (y por ende materialista) que comienza en Spinoza y se extiende por los reinos alemanes del siglo XVIII de la mano del neoleibniziano Christian Wolff (expulsado de la universidad de Halle por «librepensador» y repuesto, tras largos años, en la misma por Federico el Grande poco antes de que Bach hiciera su célebre visita a la corte del monarca flautista, visita que habría de dar lugar a una de sus obras

capitales, *Eine Musikalische Opfer,* y en la que le acompañó uno de sus hijos, Wilhelm Friedemann, gran entusiasta de la filosofía de Wolff).

El modo específicamente musical de *afrontar* el mundo que se patentiza en Bach tiene esencialmente que ver con su concepción de la dialéctica disonancia-consonancia en el plano armónico-contrapuntístico, plano en el que forman una unidad de interacción inextricable. Nada hay más sólido y firme que el sentido estructural de la tonalidad en Bach, esto es: el sentido de la *verticalidad* sonora totalizante e integradora, la cual posee una función estática en la sintaxis del discurso musical. Sin embargo, el contrapunto juega en Bach un papel desestabilizador, dinámico, que sobrepasa y supera hasta extremos inauditos el rol ornamental que dentro de las leyes de la armonía posee el mero «movimiento de las voces». Armonía y contrapunto, verticalidad y horizontalidad, constituyen en la música de Bach una unidad que es un estado de permanente insurgencia. El contrapunto, en Bach, no se somete ni resigna a una ornamentalidad motriz supeditada a la ley armónica vertical. Las voces —las partes del discurso musical— discurren con una fecundante y turbadora autonomía. Nunca hasta entonces (y desde luego nunca en mayor medida después) las voces o partes han revestido un carácter tan acusadamente melódico, tan independiente y, al mismo tiempo, complementario del tema principal. Cada voz es, casi, un tema principal por sí misma, o podría pasar a serlo —y de hecho pasa en muchos momentos— sin que se quiebre la unidad formal. Hay, por otro lado, en la música de Bach una constante busca de la disonancia, en virtud de la cual la negación afirma y la afirmación niega, en una dialéctica de la luz y de la sombra, del gozo y del dolor, de la perfección y la imperfección, de la suficiencia y la insuficiencia, de —en definitiva— la *harmonia mundi* y el caos.

Esta multilateralidad, esta pluridimensionalidad compleja de la concepción del discurso musical en Bach, esta interacción dialéctica de sus partes para constituir un todo que nunca es superior a las mismas como éstas tampoco lo son respecto del todo, confieren a su música un *realismo* que, en determinados períodos históricos la han hecho aparecer «fría» o «difícil». El propio estilo *galant* que se impone en Europa tras la muerte de Bach —y del que algunos de sus hijos son altísimos representantes—, supone un rechazo implícito a ese realismo. La música vuelve a simplificaciones, sublimaciones y escapismos tras la muerte del maestro y el olvido de su obra. Sólo los momentos estelares de Haydn y Mozart habrían de devolver al arte musical la complejidad dialéctica en que Bach la dejara a mitad del siglo XVIII, preparando el camino a Beethoven y a los primeros románticos. No es, ciertamente, un azar el que fueran éstos los pioneros del descubrimiento y revivimiento de Juan Sebastián Bach. Si el primer romanticismo sacó a Bach de su tumba es porque sabía que no iba a ser su enterrador. Ellos —también en sus momentos estelares— supieron igualmente hacer de su oficio arte.

PABLO SOROZÁBAL SERRANO
Luchana, 39
28010 MADRID



«Candungos», escultura de Bruno Giorgi en Brasilia, testimonio de homenaje a todos los hombres que hicieron posible la nueva capital federal.

Brasilia: veinticinco años de esperanza

Brasilia —«la ciudad de la esperanza», tal como la bautizara André Malraux— celebra sus primeros veinticinco años de historia. La capital brasileña, obra grandiosa de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, a medio camino entre la fastuosidad faraónica y el populista y ficticio desarrollismo económico de un país dependiente, reavivó el interés mundial por Brasil, ese coloso sudamericano con una extensión de más de 8,5 millones de kilómetros cuadrados, y casi 127 millones de habitantes. Y es que Brasilia, como el Brasil de comienzos de la década de los sesenta, eran proyectos de futuro. La explotación de sus inmensos recursos naturales; la búsqueda secular de un organigrama que integrara en un todo articulado un mosaico de unidades regionales escasamente vertebradas entre sí; la obtención de un puesto de honor en la esfera decisional mundial, acorde con su potencialidad económica, y la importancia de su situación geopolítica... Proyectos de futuro que hoy parecen truncados en este Brasil cargado de deudas y que se desespereza con una cierta indolencia tras dos décadas de dictadura militar.

Cuando el 21 de abril de 1960 Juscelino Kubitscheck de Oliveira, a la sazón presidente de la República Federativa de Brasil, inauguraba en altiplano goiano la ciudad de Brasilia, no hacía más que materializar una idea que desde hacía siglos venía obsesionando al pueblo brasileño: construir una nueva capital que desplazara hacia el interior el peso económico y político de la nación, hasta entonces —y todavía hoy— localmente concentrado en la costa atlántica, desde Recife a Porto Alegre.

Porque uno de los caracteres más significativos del Brasil es la preponderancia económica y demográfica del litoral sobre el interior. Desde los primeros pasos de la colonización lusa, el poblamiento tuvo que limitarse a las zonas costeras: una escarpada orla montañosa que, con dirección suroeste-noroeste se rompe en numerosos frentes de falla que llegan hasta el mar, dificultaba la penetración hacia el corazón del país. Los colonos de San Vicente-Santos, de Río de Janeiro, de Sao Paulo, vivían de espaldas al inmenso subcontinente, atareados en la explotación del «palo de Brasil» y la caña de azúcar.

Más tarde, ni la colonización del nordeste y del valle del río San Francisco realizada en el siglo XVIII, con sus grandes haciendas de ganado vacuno y la comercialización del cuero; ni la penetración de los «entradores» y «bandeirantes» paulistas en el altiplano interior y la activación económica del estado de Minas Gerais, y, mucho menos, la lenta y minoritaria exploración amazónica de misioneros, militares y «seringueiros» pudieron incorporar el interior del país al ritmo impuesto desde la costa atlántica.

Sólo con la independencia de la colonia en 1822, con la llegada de fuertes

contingentes de inmigrantes europeos no portugueses y la sucesión de varios ciclos económicos (café, cacao, algodón, caucho, etc...) se inició la moderna colonización interior brasileña. Después de la segunda guerra mundial, con el gobierno de Getulio Vargas entre 1951-54 y de Kubitscheck entre 1956-61, se impuso el desarrollismo económico a ultranza, que ni ha sacado al Brasil de su inercia económica dependiente, ni —pese a sus logros— ha integrado el interior con los estados de la costa.

El aglutinamiento del Brasil, el engarce armónico de este enorme país debía pasar por la construcción de una nueva capital en el interior. Y así lo supieron ver desde antiguo las mentes brasileñas más despiertas.

Dos siglos pensando en Brasilia

Según algunos historiadores, cupo a Francisco Tosse Colombina el honor de ser el primero en plantear la necesidad de una nueva capitalidad enclavada en el corazón del país. Fue en 1750: en el estado de Minas Gerais surgía un importante movimiento cultural que abrigaba los primeros fermentos de independencia manifestados posteriormente, en 1763, cuando Río de Janeiro desplazó a Salvador como capital de la colonia.

Medio siglo más tarde, en 1813, Hipólito José da Costa preconizaba en el *Correio Brasiliense* la necesidad de crear la nueva capital en la altiplanicie, facilitando así la construcción de carreteras en dirección a todos los puertos de mar. Era la suya una visión centralizadora que, aunque consecuente con la estrategia organizativa estatal puesta de moda en Europa por la Francia napoleónica, no contaba con muchos adeptos en un Brasil compartimentado en unidades regionales —incluso en ciudades— que aspiraban a la preponderancia política y que mantenían expectativas económicas diferenciadas.

El moteador, el nominalista, fue, sin embargo, José Bonifacio de Andrade y Silva, ministro del Príncipe Regente Don Pedro. El fue el primero en indicar el nombre que debería tener la futura capital: Brasilia.

Adolfo Varnhagen, en su *Historia General del Brasil* (1839), explicitó coherentemente cuál era el verdadero propósito que se perseguía con la ubicación del nuevo centro político: «Desplazar la capital del litoral al interior para que el país pueda ser descubierto.»

Brasilia, a finales del siglo XIX, era ya una idea asimilada popularmente, aunque, por el momento, irrealizable. Una especie de demonio familiar huidizo, entronizado en el sentir más profundo de la comunidad brasileña. La Constitución de 1891 indicaba, en su artículo 3.º, el futuro emplazamiento de la capital: en la altiplanicie central en el Estado de Goias. Pese a que no se removía un palmo de tierra, las constituciones de 1922, 1924, 1937 y 1946 afirmaban machacona y categóricamente: «La Capital de la Unión será trasladada a la Altiplanicie Central del País.»

Por eso, cuando Juscelino Kubitscheck inauguraba, al fin, Brasilia aquella mañana otoñal de 1960, no hacía más que exorcizar una obsesión sancionada por la Constitución y los siglos. «La ciudad de la esperanza» se convertía así en la tercera capital del Brasil y en el símbolo de un futuro que se suponía preñado de éxitos económicos y políticos.

Brasilia: símbolo del desarrollismo económico

El Brasil de Kubitscheck era un Brasil que ponía fin a una época marcada por el populismo facistizante de Getulio Vargas y el predominio de las clases medias. Se trataba de reorientar el desarrollo económico nacionalista del «Estado Novo» varguiano y, al mismo tiempo, devolver el protagonismo político a la alta burguesía industrial del país.

La deposición y el suicidio de Vargas en agosto del 54 era una demostración palpable de la agudización de los antagonismos políticos y económicos surgidos en Brasil al finalizar la segunda guerra mundial. Desde entonces, y hasta la asunción de la presidencia por Kubitscheck en enero del 56, el poder brasileño entró en crisis. Y esto fue así hasta tal punto que Kubitscheck quizá no habría alcanzado la presidencia, si el general Teixeira Lott no hubiese venido en su socorro ante la amenaza que, para el presidente electo, suponían los partidos políticos derrotados en las elecciones presidenciales.

En los seis años escasos de la era Kubitscheck (1956-61) se llevó a cabo una de las fases más importantes de la historia económica del Brasil. El poder público pasó a intervenir decisivamente en el sistema productivo y su actuación se encaminó hacia la aceleración del desarrollo económico, en especial la industrialización y el impulso de los sectores privados nacional y extranjero. La política económica gubernamental quedó sistematizada en el Programa de Metas, que, en palabras de Carlos Lessa, «provocó una transformación cualitativa de la economía brasileña, y fue el caso de actuación más amplio orientado por el Estado en América Latina, con miras a la implantación de la estructura industrial integrada».

Para Octavio Ianni, el Programa de Metas es «el resultado de la confluencia de dos tendencias. De un lado, las exigencias establecidas por las relaciones de interdependencia y complementariedad inherentes a la estructura económica brasileña de la época. Por otro, se manifestaban las exigencias resultantes de la propia reproducción capitalista en el ámbito mundial».

Efectivamente, se puede afirmar que el Programa de Metas es una consecuencia directa de la doctrina Truman y, más concretamente, de su punto IV: una norma política externa especial dedicada a los pueblos coloniales y dependientes. Cuando a comienzos de la década de los cincuenta la economía europea dejó de ser una preocupación excepcional para su gobierno, Truman y el capitalismo norteamericano buscaron nuevos senderos para su expansión. El punto IV no era, desde esta perspectiva, más que una mezcla de razones políticas y económicas para sustituir el «viejo imperialismo europeo» por la supremacía norteamericana en los pueblos dependientes.

Para Ianni, sin embargo, «lo esencial para comprender el gobierno de Kubitscheck es la opción política tomada por sus gobernantes: la adopción de una estrategia política de desarrollo que acabó por consolidar y expandir el capitalismo dependiente. Lo que puede distinguir las políticas económicas de Getulio Vargas en el 51 y de Kubitscheck en el 56, es que se produjo una transición de una política destinada a

crear un sistema capitalista nacional a una política orientada hacia el desarrollo económico dependiente».

Entre 1957 y 1961, el PIB brasileño aumentó a razón del 7,9 por 100 anual, frente al 5,2 por 100 del quinquenio precedente. Esto se consiguió mediante la concentración de las inversiones en un sistema industrial integrado, ocupando los lugares más importantes los sectores productores de bienes de capital y de insumos básicos.

A este desarrollo económico correspondió una pretenciosa política internacional. La Operación Panamericana fue un movimiento de Kubitscheck para reformular la posición política, económica y militar del Brasil en el marco de la América Latina. Aunque la OPA fue lanzada en un momento propicio —justo cuando diversas cancillerías sudamericanas mostraban su descontento por las desconsideraciones que el vicepresidente Nixon tenía hacia el subcontinente—, no pasó de ser un espejismo de iniciativa internacional, y Brasil siguió sin desempeñar el protagonismo diplomático que le parecía reservado en América Latina.

Con el desarrollo del modo de producción capitalista, también la era Kubitscheck asistió a una transformación de la estructura social. En los centros urbanos industriales se pluralizó la configuración estratigráfica de las clases sociales. Poco a poco se afianzó la hegemonía de la ciudad sobre la cultura de tipo agrario. Con Kubitscheck —como dice Ianni— «la ciudad conquista una segunda victoria sobre el campo en el sentido de que el poder político pasó a estar en mayor medida en manos de la burguesía industrial».

Al mismo tiempo, se observa una gradual politización de las masas obreras y campesinas que, al contestar el predominio político y económico de la alta burguesía, obligará a ésta a apelar al ejército y a USA para mantener el «status quo» en el país. Con el golpe de estado del general Castelo Branco en 1964 se inicia un período de dictadura militar que, sólo ahora, veinte años más tarde, parece dar paso a un sistema democrático.

Desarrollismo económico dependiente; pretensiones excesivas en política internacional; polarización y movilidad social, éstas son las características básicas del «Brasil Novo» de la era Kubitscheck. Un modelo que, como todos los modelos engañosos y populistas, necesitaba de un símbolo de prepotencia. Brasilia, la ansiada capital del interior, fue ese símbolo.

Brasilia: Niemeyer y Lucio Costa

En su comentario al Plano Piloto de Brasilia, Lucio Costa afirmaba:

«Ella (Brasilia) debe ser concebida no como un simple organismo capaz de ejercer satisfactoriamente y sin esfuerzo las funciones vitales propias de una ciudad moderna cualquiera, no como «urbs», sino como «civitas», poseedora de los atributos inherentes de una Capital. Y, por tanto, la condición primera que debe plantearse el urbanista es conferir al conjunto proyectado un carácter monumental. Monumental no en el sentido de ostentación, sino en el sentido de la expresión consciente de lo que ella significa.»

Y Brasilia significaba la demostración física de la capacidad de acción del gobierno de Kubitscheck y de las posibilidades del pueblo brasileño.

Una vez ubicado el Distrito Federal en el sudeste del Estado de Goias, a 1.100 metros sobre el nivel del mar, en un entorno de suelos pobres y llanos con una vegetación arbórea adaptada a la sequedad («los cerrados»), Brasilia se emplaza allí donde se le permitiera ejercer con eficacia su papel de núcleo central. Con la importancia que tienen las vías fluviales en la comunicación terrestre brasileña, la capital se sitúa en un nudo de dispersión hidrográfica que envía sus aguas al Paraná, al Tocantins y al S. Francisco. Brasilia, además, coincide con un punto de cruce de comunicaciones naturales muy frecuentado por los movimientos bandeirantes y pioneros de siglos pasados.

Un Jurado Internacional de arquitectos y urbanistas, constituido al efecto, escoge el proyecto piloto presentado por Lucio Costa. La idea, en síntesis, consistía en dos ejes que se cruzan en ángulo recto («la propia señal de la cruz», dirá Lucio Costa), que se adaptan a la topografía local, arqueándose uno de ellos para contenerse dentro del triángulo equilátero que define el área urbanizada.

Costa aplica los principios viarios a la técnica urbanística y le confiere al eje longitudinal arqueado —correspondiente a las vías naturales de acceso— una función circulatoria y disponiendo a lo largo de él el grueso de los sectores residenciales. El eje transversal quedó como eje monumental del sistema (centros gubernativos y administrativos, deportivos, militares, etc...). Lateralmente a la intersección de los dos ejes, pero participando funcionalmente del eje monumental, se localizaron el sector bancario y comercial y el sector de oficinas y bufetes de profesiones liberales.

Entre el conjunto monumental del eje transversal se destaca la Plaza de los Tres Poderes. Sobre un terraplén elevado en forma de triángulo equilátero, se disponen los edificios del Tribunal Supremo, la sede del Gobierno (palacio de Alborada) y el Congreso, todos ellos obra de Oscar Niemeyer. El Congreso, a su vez, tiene un frente hacia otra explanada, de mayor altura y forma cuadrangular, sobre la que se ubican los edificios de los ministerios. Según Lucio Costa: «esta aplicación en términos actuales de la técnica milenaria de los terraplenes, garantiza una cohesión de conjunto y le confiere un énfasis monumental imprevisto».

En esta misma explanada cuadrangular está enclavada la Catedral, pero en una plaza autónoma dispuesta lateralmente, «no sólo por cuestión de protocolo —en cuanto que es ajena y está separada del Estado—, sino también por una cuestión de escala, con vista a valorizar el monumento».

No se le escapan a Lucio Costa los efectos de la estructura social en la configuración urbanística. «En el eje viario-residencial, las manzanas contiguas a las autovías estarán naturalmente más valorizadas que las manzanas internas, permitiendo así las gradaciones propias del régimen vigente... Con todo, el agrupamiento de las manzanas de cuatro en cuatro propicia un cierto grado de coexistencia social, evitándose así una indebida e indeseable estratificación...»

Y muy consciente del urbanismo de los países en desarrollo, del asalto de las ciudades por los campesinos pobres y desarraigados, continúa:

«En este sentido, se deberá impedir la instalación de favelas, tanto en la periferia

urbana como en la rural. La compañía urbanizadora deberá proveer dentro del esquema propuesto acomodos decentes y económicos para la totalidad de la población.»

Pero estos candorosos propósitos de Lucio Costa no se han logrado. En torno a la ciudad han surgido ciudades-satélite que reproducen las mismas fallas urbanísticas de todas las grandes capitales del mundo. Sobrandinho, Taguatinga, Núcleo Bandeitante, Ceilandia, constituyen el reverso urbano de Brasilia.

Edificada en el tiempo récord de cinco años, la construcción de Brasilia fue un éxito personal de Kubitscheck. En la revista de arquitectura *Módulo,* él mismo describía heroicamente los entresijos políticos que rodearon el proyecto de la capital:

«Para dar una idea de la complejidad del problema, es suficiente observar que el principal partido de la oposición a mi gobierno —la UDN—, después de combatir la iniciativa por todos los medios, decidió apoyar la votación del proyecto en el Congreso por una razón: sus principales dirigentes estaban seguros de que mi Gobierno jamás conseguiría construir Brasilia en el tiempo propuesto. De ese modo, ellos no tendrían ninguna dificultad en elegir a alguien de su partido para sucederme... Pero, por lo visto, no era en mí en quien ellos no confiaban: era en el pueblo brasileño...»

RAFAEL CAÑETE
Plaza Campillo Mundo Nuevo, 2, 1.º.
28005 MADRID.

Lucio Costa

Arquitecto y urbanista brasileño, nacido en 1902. En 1924 se graduó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, que pasó a dirigir a partir de 1932. Posteriormente, se asocia con Gregori Warchawchik, introductor del cubismo en Brasil. Lucio Costa caracteriza su arquitectura por la precisión lineal y la tensión de los efectos estructurales, al mismo tiempo que integra grácilmente sus edificios en el medio social circundante.

Es autor, entre otras obras, de los edificios Bristol, de Río de Janeiro. Entre 1937 y 1943 dirige la construcción del Ministerio de Educación y Cultura, en Río de Janeiro, y en su equipo ya aparece la figura de Oscar Niemeyer. Entre 1948 y 1954 idea el Parque Guingle, también en Río de Janeiro. También participó, junto a Niemeyer, en la construcción del Pabellón brasileño de la Exposición de Nueva York (1939).

Su obra más universal, sin lugar a dudas, es la elaboración del Plano Piloto de la capital, Brasilia.

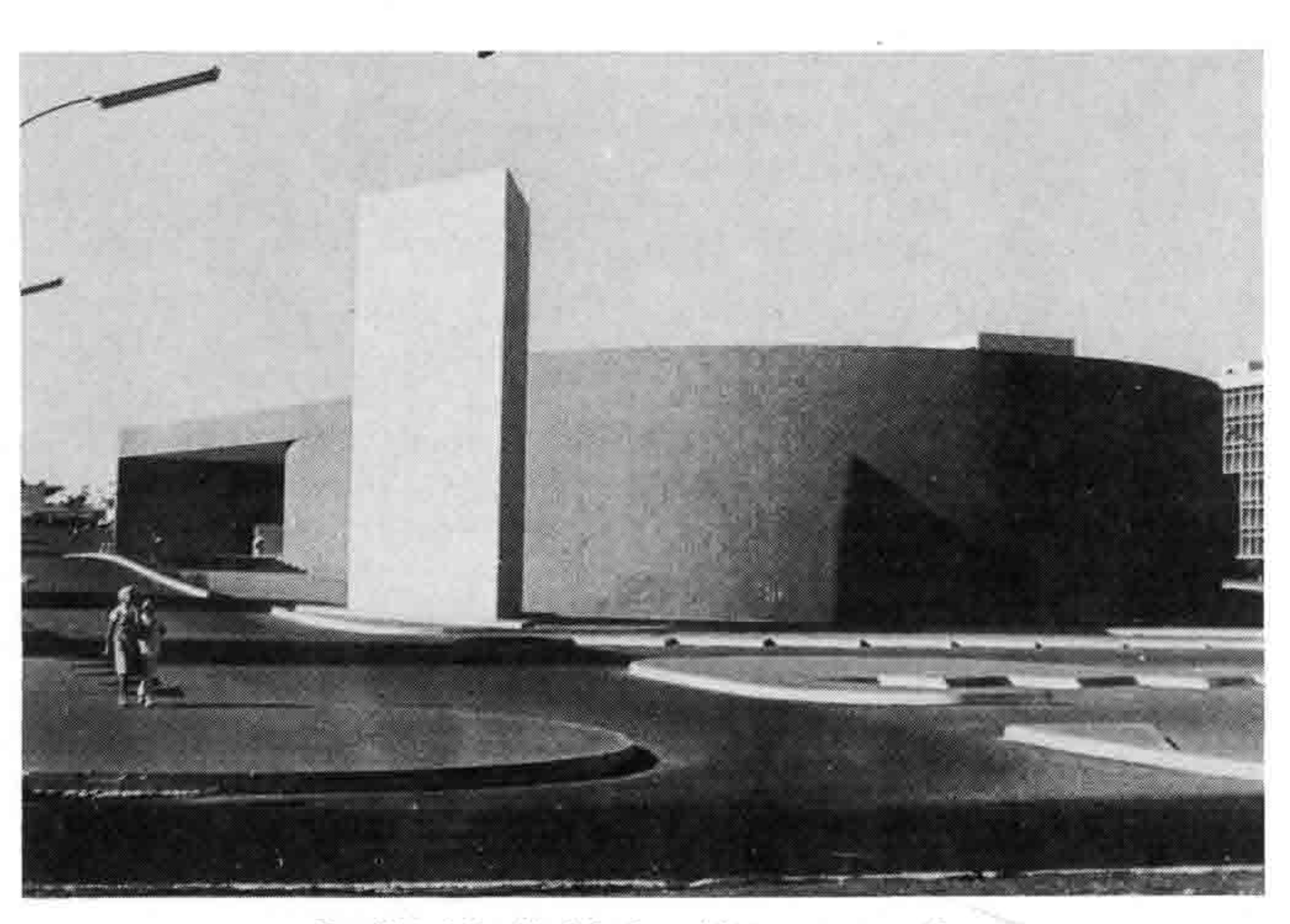
Oscar Niemeyer

Nació en Río de Janeiro el 15 de diciembre de 1907. Se graduó en 1934 en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro. Formó parte del grupo constructor del Ministerio de Educación y Ciencia de Río de Janeiro, que dirigió Lucio Costa. Influido por Le Corbusier,

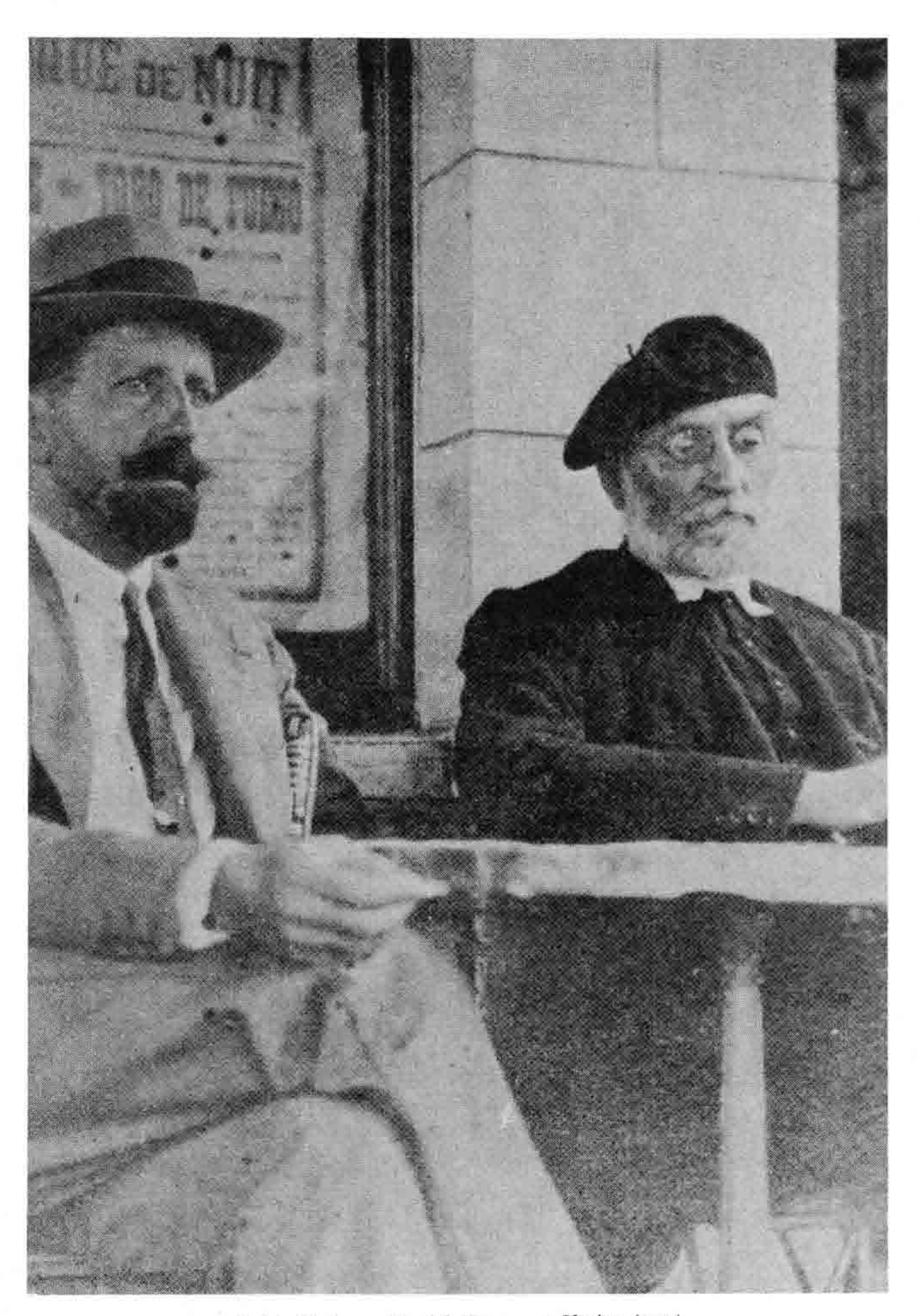
muy pronto supo orientar su creación por caminos muy personales: utilización de formas irregulares y curvas, muy en la línea de las raíces tradicionales del Brasil.

Entre sus obras destacamos los edificios del conjunto de Pampulha (1943-44), el parque de Ibirapuera (São Paulo, 1951-54) y Brasilia (1956-61).

Está considerado como el más alustrativo representante de la arquitectura moderna brasileña.



Un edificio de Brasilia dedicado a exhibiciones cinematográficas



Américo Castro con Miguel de Unamuno, en Hendaya (1929).

Américo Castro y la Generación del 14

«La convivencia consiste en existir colectivamente en el plano de lo hecho mutuamente posible»

AMÉRICO CASTRO

Para mi hijo Adolfo

Creo que fue un pedagogo institucionista, Lorenzo Luzuriaga, quien en la revista argentina *Realidad* (1947) propuso, a propósito de una reseña de la edición de las *Obras Completas* de Ortega, la denominación de «Generación del 14» para designar a la generación de Ortega y Gasset. Posteriormente, la etiqueta se ha generalizado en los estudios de historia de la literatura y el pensamiento español. Laín, Marías, Marichal, Tuñón, y Mainer han utilizado la denominación para referirse a un grupo de escritores que va desde Ortega y Azaña hasta Araquistain y Fernando de los Ríos, o desde Marañón y Onís a Juan Ramón Jiménez y Pérez de Ayala. En este grupo generacional se suelen instalar las referencias a Américo Castro.

Ciertamente —y de ello tratan las líneas que siguen— la labor intelectual de Castro anterior a la guerra civil, y que pivota —en su condición de especialista universitario— en torno a *El pensamiento de Cervantes* (1925) se puede inscribir fácilmente en la órbita intelectual de reformismo liberal que impulsó el 14. Con posterioridad a 1936 se produce un giro, una «conversión», que aunque responde a una misma tradición y herencia cultural, supone otro enfoque metodológico francamente diferente. Dejando a un lado la etapa que culmina en el buceo del pasado peninsular de *España en su historia* (1946) primero, y de *La realidad histórica de España* (1954) después, y echando mano del amplio abanico de colaboraciones de don Américo en la prensa diaria *(El Sol,* especialmente) y en las revistas de antes de la guerra civil señalaremos algunos rasgos que configuran más y mejor la que el profesor Marichal llamó «la primera generación intelectual española *deliberadamente política*» [1].

I

De vuelta a España en 1908, tras el período de tres años en que permaneció en la Sorbona ampliando sus iniciales estudios granadinos de Filosofía y Letras, el joven Américo Castro se instala en Madrid y entra en contacto con la Institución Libre de Enseñanza —sobre todo con don Francisco Giner y don Manuel B. Cossío—, con

[1] J. MARICHAL: «La vocación de Manuel Azaña», Madrid, *Cuadernos para el diálogo,* 1971; pág. 69.

don Ramón Menéndez Pidal —que le confiará en 1910 la dirección de Lexicografía del recién fundado, durante el ministerio Romanones, Centro de Estudios Históricos— y con don José Ortega y Gasset, entre otros.

Reviste particular importancia esta última relación. Por esos mismos días, Ortega regresaba de Alemania tras su brillante etapa de formación y sus colaboraciones en *El Imparcial* y en la revista *Faro* —que nace el 23 de febrero de 1908— hablan de un nuevo afán liberal, de un nuevo regeneracionismo, en el que «no se trata de crear el marco educativo desde el cual puedan emerger las fuerzas de un nuevo liberalismo, sino de intervenir a un nivel superior, reuniendo a los capaces de forjar núcleos científicos y a los individuos que se encuentran en condiciones de sumarse a la renovación. De la escuela el acento se desplaza a la Universidad y al periódico» [2], y de un fundamental europeísmo. Este fundamental europeísmo es elemento que vincula las primeras luces de la generación del 14, y en particular la relación Ortega-Castro, además de constituirse en eje del pensamiento de don Américo antes de 1936.

El programa de europeización había sido invocado en los años finales del XIX y en los primeros de este siglo por las grandes figuras de la Institución Libre; por don Joaquín Costa, verdadero divulgador del término en el sentido de fórmula de regeneración de España, y ello explica que Ortega, en la conferencia que pronunció en la sociedad «El Sitio», de Bilbao, el 12 de marzo de 1910, tras afirmar que España es un problema político:

> «Este problema es, como digo, el de transformar la realidad social circundante. Al instrumento para producir esa transformación llamamos política. El español *necesita,* pues, ser, antes que nada, político» [3].

señale que, para regenerar políticamente España, sólo hay un camino, inaugurado precisamente por Costa:

> «La palabra *regeneración* no vino sola a la conciencia española: apenas se comienza a hablar de regeneración, se empieza a hablar de *europeización.* Uniendo fuertemente ambas palabras, don Joaquín Costa labró para siempre el escudo de aquellas esperanzas peninsulares (...).
>
> Regeneración es inseparable de europeización; por eso apenas se sintió la emoción reconstructiva, la angustia, la vergüenza, el anhelo, se pensó la idea europeizadora. Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerlo. Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución» [4].

---

2 A. ELORZA: *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset.* Barcelona, Anagrama, 1984; págs. 23-24. Mientras redactaba este trabajo he podido leer dos recientes asedios sobre el joven Ortega. Se trata de J. C. MAINE: «Ortega: primeras armas (1902-1914)», en el colectivo *La España de la Restauración: política, economía, legislación y cultura* (ed. de J. L. García Delgado). Madrid, Siglo XXI, 1985; págs. 437-468; y F. SALMERÓN: «El socialismo del joven Ortega», en el colectivo *José Ortega y Gasset.* México, Fondo de Cultura Económica, 1984; págs. 111-193.

3 J. ORTEGA Y GASSET: «La pedagogía social como programa político». Cito por *Discursos políticos.* Madrid, Alianza, 1974; pág. 45.

4 J. ORTEGA Y GASSET: «La pedagogía social como programa político», *Discursos políticos, ob. cit.;* pág. 62. Aunque Ortega diga, en esta conferencia y en otros trabajos, que se empezó a hablar de regeneración y europeización a la altura del 98, parece hoy meridianamente claro que tanto krausistas o figuras como José del Perojo —agudamente comparado con Ortega por el profesor López Morillas— hablan de

También había sido alegado el programa de europeización, en la coyuntura finisecular, por el joven Unamuno —el de los cinco ensayos de *La España Moderna* [5] y por la labor periodística de Clarín, sobre todo desde las páginas de *La Publicidad* (las pruebas documentales son abrumadoras desde la obra del profesor Lissorgues); Clarín, que era recordado por Américo Castro como uno de los intelectuales que agitaban la conciencia colectiva hacia 1900 [6], escribía en 1896, con un tono de inequívoco paralelo unamuniano, y en referencia al programa europeizador:

> «Venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro *vientos del espíritu*, no temamos que ellos puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa» [7].

Es decir, el cadáver, el problema, está dentro; y la solución pasa necesariamente por abrir las ventanas a las corrientes ultrapirenaicas. Giner, Costa, Clarín, Unamuno y Ortega tienen un hilo conductor común en lo que atañe al europeísmo. A él se viene a sumar Castro, que sintéticamente recordaba en 1918 la labor de Costa —casi con idéntica formulación a la empleada por Ortega en 1910:

> «El programa de Costa era doble; de una parte, fue él quien lanzó la palabra *europeización;* pero, fundamentalmente, a él se debe la fórmula «despensa y escuela»: el pueblo español está depauperado físicamente y padece tremenda ignorancia» [8].

e incidía en valorar la crítica de las causas de nuestro decaimiento llevada a cabo por Giner o por el joven Unamuno.

Ahora bien, el vocero del europeísmo en los meses finales de la primera década de siglo —cuando se inician los días madrileños de don Américo— es, sin duda, Ortega. El joven pontífice utiliza el artículo periodístico y la conferencia para exponer el credo europeísta, no sólo como credo cultural, sino —y ello es lo importante— como actitud cívica y política, que va a ser compartida por otros intelectuales del 14 y, en especial, por Castro. Ortega, en el deber que es el «nuevo liberalismo», define el «problema nacional» regeneracionista desde una perspectiva europea:

> «No solicitemos más que esto: clávese sobre España el punto de vista europeo (...)

---

regeneración y de su instrumento, la europeización, en la coyuntura del sexenio revolucionario o en los primeros años de la Restauración, tiempo de la primera etapa de la fascinante *Revista Contemporánea* fundada y dirigida por Perojo. La misma polémica sobre la ciencia española guarda un evidente sustrato de debate en torno a la europeización. Y esto sin traspasar los lindes de la historia inmediata de los intelectuales del 14.

[5] A la altura de 1910 Unamuno quiere aparecer como «africanizador» (precisamente tal postura colea en el fondo de la polémica que permitirá la primera intervención pública del joven profesor Castro) y de ahí que Ortega, en la conferencia a la que venimos aludiendo, diga, no sin cierta ironía: «Un gran bilbaíno, don Miguel de Unamuno, ignoro cómo se las arregla, que aunque se nos presente como africanizador es, quiera o no, por el poder de su espíritu y su densa religiosidad cultural, uno de los directores de nuestros afanes europeos.» (J. ORTEGA Y GASSET: *Discursos políticos, ob. cit.;* pág. 62.)

[6] Puede verse la referencia de Castro en su artículo de 1919, «El movimiento científico en la España actual (1918)», en A. CASTRO: *De la España que aún no conocía,* tomo II. México, Finisterre, 1972; pág. 97.

[7] CLARÍN: «Lecturas (Proyecto)». *Crítica popular.* Valencia. Imp. de F. Vives, Biblioteca de vulgarización literaria, 1896; pág. 11.

[8] A. CASTRO: «El movimiento científico en la España actual». *De la España que aún no conocía, ob. cit.;* págs. 96-97.

España es una posibilidad europea.
Sólo mirada desde Europa es posible España» [9].

Y la vieja postulación krausista de un ideal moral y de un ideal de cultura necesarios para España se ensancha ahora, en los escritos del joven Ortega, en un ideal político: la reforma liberal. Reforma liberal que exige, por patriotismo, que España participe en Europa. La España cuya generación postula el 14 debe ser europea:

«Mi liberalismo lo exige: me importa más Europa que España, y España sólo me importa si integra espiritualmente Europa» [10].

En este contexto, en el que se afirma continuamente la idea de Europa como enclave desde el que admirar el problema de España y como único medio de dar salida al sinsentido de la vida nacional, se produce la primera, e indirecta, intervención pública del joven profesor de filología que acababa de llegar de la Sorbona. Primera intervención que marca el punto inaugural de la vertiente europeísta no solamente de su trabajo académico, sino de su pensamiento político. Dualidad que encuentra explicación en un primer extremo en la redacción de *El pensamiento de Cervantes* (1925), como culminación de su tendencia «a comprender la cultura y el pasado español, en base a criterios europeos genéricos» [11], y en un segundo extremo, en la participación en la vida nacional a través del artículo periodístico, desembocando en la amplia labor —más de cuarenta artículos— que ven la luz en *El Sol* entre 1932 y el inicio de la guerra civil.

Volvamos a 1909. Polemizan Unamuno y Ortega a propósito de la europeización: Unamuno ha mostrado desde las páginas de *ABC* su indignación ante la preferencia de los jóvenes estudiosos de filología castellana por los profesores extranjeros, teniendo en el suelo peninsular a un gran maestro como Menéndez Pidal; Ortega contesta en un resonante artículo, «Unamuno y Europa, fábula», que ve la luz el 27 de septiembre en *El Imparcial,* y en él, fingiendo estupor e impotencia ante la invocación unamuniana del nombre de Menéndez Pidal frente a los europeizantes, transcribe como respuesta convincente unas cuartillas que acaba de recibir de mano de Américo Castro. Contienen estas cuartillas, como el propio Ortega afirma, observaciones técnicas e informan de las más destacadas contribuciones de los hispanistas europeos, órbita en la cual conviene, a juicio de Castro, colocar la labor de Menéndez Pidal:

«A este inmenso trabajo, labor de treinta años, y a tanto nombre benemérito, podemos incorporar para honra nuestra el preclarísimo del señor Menéndez Pidal, más conocido en el extranjero que aquí —dudo que hayan leído el «Cantar del Mío Cid» más de veinte españoles— y cuya iniciación en la ciencia de la filología española la debió a haber aplicado en sus investigaciones el riguroso método que fuera de aquí se seguía en esta clase de estudios» [12].

---

[9] J. ORTEGA Y GASSET: «España como posibilidad» *(Europa,* 27-III-1910). *Obras completas,* t. I. Madrid, Revista de Occidente-Alianza, 1983; pág. 138.

[10] J. ORTEGA Y GASSET: «La conservación de la cultura» *(Faro,* 8-III-1908). *O. C.,* t. X, *ob. cit.;* 45.

[11] G. ARAYA: *El pensamiento de Américo Castro (Estructura intercastiza de la historia de España).* Madrid, Alianza, 1983; pág. 32.

[12] J. ORTEGA Y GASSET: «Unamuno y Europa, fábula» *(El Imparcial,* 27-IX-1909). *O. C.,* t. I, *ob. cit.;* pág. 131.

Y Castro, citado por Ortega, concluye subrayando el necesario europeísmo —traer cosas de Europa— de su óptica y más aún, el imprescindible europeísmo de la minoritaria pero verdadera cultura española —caso en el que se encuentra su maestro Menéndez Pidal:

> «Cierto es también que sería ingrato reconocer que a la incorporación de un pequeño núcleo de españoles a la cultura europea debemos el poder enorgullecernos con sus triunfos» [13].

El programa de europeización era el anhelo de los intelectuales del 14: Ortega, Castro... Y también el joven Manuel Azaña, que en la conferencia que pronuncia el 4 de febrero de 1911 en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares exhorta a salir de la ignorancia y el aborregamiento —el término es suyo— mediante un ideal europeo de cultura y educación [14]. O el joven colega de Castro, Federico de Onís, que el primero de octubre de 1912 y con motivo de la apertura de curso en la Universidad de Oviedo, leía un discurso que tras reconocer la orfandad de ciencia y cultura en que se movía la Universidad apelaba a Europa [15].

Ciertamente, sobre la conciencia del grupo generacional del 14 pesaba la angustia del desfase respecto de los verdaderos caminos del progreso y, como el propio don Américo se encargaba de recordar, «en todos sus aspectos (adelanto material, ciencias nuevas, evolución moral y política)» [16]. Su proyecto político, moral, educativo y social consistió en dar viabilidad a esta tarea regeneradora que era, sin disputa, tarea europeizadora. De ahí que una decena de años después y en tres obras básicas de los intelectuales de esta generación subsista la idea de Europa, con una particularidad, no obstante, que es preciso señalar: la solución europea representa un mínimo cultural, una ecuación que hay que alcanzar para vivir con madurez el futuro que, a su vez, debe depender de la personalidad histórica de España no considerada como un absoluto, sino como una parte de Europa. Claro que también pesa sobre ellos el signo de los tiempos, agudamente señalado por el profesor Elorza: «la sociedad española ha estado en condiciones de transformarse, política y económicamente. Ha fracasado en el intento. Como consecuencia, resulta imprescindible ahondar en los rasgos propios del alma española para dar con las raíces del fracaso» [17]. Y, en este sentido, *España invertebrada* (1921) es un intento de definir aquello que España es, al igual que *España en el crisol* (1920) quiere ser una interpretación psicológico-social del problema de España, realizando para ello un pequeño ensayo de patología del alma española, que no descuida el formular el problema de España desde una óptica y un nivel europeo, aunque atendiendo más, ahora, a dibujar la incógnita del problema:

> «El problema de España puede formularse así: realidad española más equis, igual a la idea de una España más europea, esto es, más civilizada, según el tipo de civilización occidental. El

---

[13] J. ORTEGA Y GASSET: «Unamuno y Europa, fábula». *O. C.*, t. I, *ob. cit.;* pág. 131.

[14] Puede leerse en el excelente volumen colectivo *Azaña* (ed. de V. A. Serrano y J. M. San Luciano). Madrid, Edascal, 1980.

[15] Debe leerse en el excelente libro de F. DE ONÍS: *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1932.

[16] A. CASTRO: «El movimiento científico en la España actual», *ob. cit.;* pág. 96.

[17] A. ELORZA: *La razón y la sombra, ob. cit.;* pág. 161.

descubrimiento y realización de esa equis es la tarea inmediata. Como se ve, es una ecuación mínima, una ecuación entre dos realidades: la española y la europea. Los españoles más ambiciosos no aspiramos a hacer de España una utopía perfecta; de momento, nos conformamos con que se aproxime a los pueblos europeos menos imperfectos. No nos planteamos un problema máximo y eterno, sino un problema mínimo e inmediato. Queremos que la realidad española se supere. ¿Qué hace falta añadir a esa realidad? Esa es la incógnita, y en su hallazgo y realización comienzan las discrepancias» [18].

Del mismo modo, *El pensamiento de Cervantes* (1925), que sigue de cerca en su método la «Historia de las ideas» —que también fascinó a Ortega unos años antes—, intenta ser un acercamiento a Cervantes como paradigma del artista que, imbuido de las ideas erasmistas, en particular, y renacentistas, en general, crea una obra española y universal; quiere ser una explicación de Cervantes y su obra desde coordenadas europeas: sólo mirado desde Erasmo y el pensamiento renacentista es posible comprender la originalidad y la genialidad del arte cervantino [19].

No obstante, el programa europeizador estaba en marcha por las fechas en las que los jóvenes del 14 lo reclamaban. Desde 1907 venía funcionando la «Junta para ampliación de estudios» bajo la presidencia de Santiago Ramón y Cajal y con José Castillejo como secretario. La «Junta» era heredera directa de la siembra educativa de Giner y de la Institución Libre, y en su seno surgió el «Centro de Estudios Históricos» desde el que Castro laboró incansablemente, pero su principal tarea fueron las becas de estudio e investigación para el extranjero en justa correspondencia con el programa europeizador —en este caso de métodos y técnicas—. Castillejo, secretario permanente de la «Junta» desde su formación, recordaba en 1937 este fundamental aspecto:

> «La Junta concedía becas para el extranjero a cualquier ciudadano español que pudiese dar pruebas de una preparación suficiente, cualquiera que fuese su edad, calificaciones o estudios previos. Se hacía una selección cada año de entre doscientas o trescientas solicitudes recibidas y cincuenta estudiantes al año, por término medio, han sido mandados al extranjero de 1910 en adelante» [20].

La «Junta» sirvió a lo que cuidadosamente llamó Ortega el «espíritu de selección» o a lograr —y utilizo palabras del propio Castro— «una jerarquía superior en el plano del espíritu (letras, ciencias, cultura)». En ella se enlazaban las ideas de Giner, el europeísmo del 14 —heredero, como ya señalamos, de otros talantes de igual cuño— y el intento de crear una minoría selecta aunque, bueno es reseñarlo, en amplia tolerancia religiosa o política. Américo Castro consignaba en su balance del movimiento científico español, 1918, para la revista napolitana *La Rassegna* estos extremos:

---

[18] L. ARAQUISTÁIN: *España en el crisol (Un Estado que se disuelve y un pueblo que renace)*. Barcelona, Minerva, Biblioteca de cultura moderna y contemporánea, s. a.; pág. 231.

[19] Creo que una buena aproximación a lo que supone filológicamente y en un sentido cultural general *El pensamiento de Cervantes,* con especial atención a las deudas que Castro contrae con Ortega y la «Historia de las ideas» se encuentra en A. PEÑA: *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes*. Madrid, Gredos, BRH, 1975. El prisma europeizador de Castro se revela de forma admirable en su estudio «Erasmo en tiempo de Cervantes», *Revista de Filología Española,* t. XVIII (1931), posteriormente recogido en A. CASTRO: *Semblanzas y Estudios Españoles*. Princeton, New Jersey, 1956; págs. 145-188.

[20] J. CASTILLEJO: *Guerra de ideas en España*. Madrid, «Revista de Occidente», 1976; pág. 102.

«El pensamiento primordial de los organizadores de la "Junta" fue agrupar los más altos representantes de la cultura española, dotándolos de medios de acción para que, sin la menor traba burocrática, fuesen actuando sobre la juventud y formasen así núcleos productores de ciencia» [21].

Años más tarde, en pleno segundo bienio republicano y tras hacer alarde de ser de izquierdas y antiborbónico, escribía refiriéndose a la «Junta» y a lo que él llamaba sus hijuelas:

«(Gracias a ellas) España dejó de ser un corral en materia de cultura superior y es hoy un decoroso huerto» [22].

La tarea de reactivar la cultura nacional desde el europeísmo parece, a juicio del testimonio de Castro, haber sido más que decorosamente cumplida, aunque los utopismos verbales de los tiempos que corren, 1935 —son sus criterios—, le hacen columbrar negros nubarrones en el horizonte.

Las hijuelas de la «Junta» también conocieron la participación de Castro. De su pluma partía en 1918 una elogiosa reseña de la labor pedagógica, editorial y europeísta de la Residencia de Estudiantes desde su creación en 1910. Cincuenta años después, 1960, y desde la Universidad de California, recordaba el esfuerzo en pro de la mesura y de la amplitud de la mente, del alma de la «Resi», don Alberto Jiménez Fraud [23]. Castro, intelectual del 14 y hombre heredero de la labor educativa de Giner, sintió siempre la obra de la Residencia como cosa suya y como eslabón imprescindible en la reconstrucción de España desde el liberalismo espiritual. La afinidad de Castro con otras figuras del 14 en la valoración de la Residencia resulta especialmente significativa a la luz de este cotejo, pues si el poeta de la generación y hombre extremadamente afín a la vida de la casa de los altos del Hipódromo, Juan Ramón Jiménez, escribía a su madre en 1913, refiriéndole su vida en la Residencia con estas palabras (¡tan propias!):

«El edificio se compone de tres hoteles y varios pabellones, más los comedores, bibliotecas, laboratorios, salas de esparcimiento, etc. Hay 38 mujeres, todas de negro, con delantales blancos y guantes blancos para el servicio de comedor, un jardinero y un portero. No puede usted figurarse cómo están educadas estas criadas; es maravilloso (...). La libertad es completa. Se fuma, se habla siempre y en todas partes, etc. Hay enfrente un campo de recreo. Todas las semanas viene a comer una persona eminente en política, arte, ciencia, literatura, etc. Además, se dan conciertos los sábados. El baño es diario. Las clases de idiomas son gratuitas» [24].

Don Américo sintetizaba con orgullo la labor de la Residencia en cuanto había fomentado un ambiente intelectual selecto y exigente, en su reseña cultural ya varias veces mencionada:

---

21 A. CASTRO: «El movimiento científico en la España actual», *ob. cit.;* pág. 101.

22 A. CASTRO: «Los dinamiteros de la cultura» *(El Sol,* 30-VI-1935). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 181.

23 Debe leerse el artículo «Homenaje a una sombra ilustre: la Residencia de Estudiantes (1910-36)» *(Residencia,* XII, 1963). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* págs. 265-272.

24 J. R. JIMÉNEZ: *Cartas* (ed. Francisco Garfias). Madrid, Aguilar, 1962; págs. 157-158.

«"Residencia de Estudiantes" (director Alberto Jiménez), donde los estudiantes encuentran un ambiente elevado tanto en el orden científico (laboratorios, biblioteca) como en el de la cultura general (conferencias, conciertos, sport, etc.)» [25].

Creo ocioso observar que esta selección y exigencia del lugar estaba en consonancia con el ideario del 14, brillantemente formulado por Ortega en un doble plano: de un lado, «hacer precisión», es decir, exigencia científica, rigor y sentido universitario, adecuación de palabra y pensamiento...; de otro, crear una minoría selecta y de altura europea y cosmopolita que viese de catapultar el reformismo liberal. Pocos textos tan significativos como éste, que vio la luz en *El Sol* en diciembre de 1917:

«Todo español está muy especialmente obligado a ser mañana más inteligente que hoy, a avergonzarse de sus prejuicios, de sus tópicos, de sus cegueras, de sus angosturas mentales. Si no nos determinamos a dar mayor finura, mayor evidencia y concreción, mayor elegancia a nuestros pensamientos, todo será en vano. Seguirá siendo España lo que ha solido ser durante tres siglos: un aldeón torpe y oscuro que Europa arrastra en uno de sus bordes. Tenemos que ensancharnos las cabezas para dar a nuestras ideas dimensiones de mundialidad. La España villorio no nos interesa: queremos y creemos posible una España mundial» [26].

El otro centro dependiente de la «Junta» fue el Instituto Escuela. Don Américo anota en su balance del año 18 su reciente labor, pero tal vez sea en la gestión de su nacimiento donde mejor se observe el compromiso de Castro con dicha fundación. Corría el mes de mayo de 1912 cuando una crisis del gobierno Canalejas facilita la llegada de un regeneracionista heredero de Costa y lídez de la izquierda liberal al Ministerio de Instrucción: se trata de Santiago Alba. El político que daría a la luz en 1916 un buen libro regeneracionista, *Problemas de España,* pone en marcha un programa que trataba de conseguir la autonomía universitaria y la creación de un Instituto Escuela. Diversas causas impiden en este primer intento sus propósitos. Años más tarde, y en el Gobierno Nacional de marzo de 1918, Santiago Alba vuelve a la cartera de Instrucción y replantea sus proyectos. Consigue llevar adelante el Instituto Escuela, que queda reglamentado en julio de ese año, con la «Junta de ampliación de estudios» como cerebro de tal experiencia. Inmediatamente se desata una campaña proveniente del sector ultramontano de la Universidad en que se cuestiona la dependencia del Instituto respecto de la Junta (detrás está el papel de la Institución Libre de Enseñanza y el enconado odio que despierta en los sectores conservadores). Es en este momento cuando *El Sol* y los intelectuales del 14 intervienen. Ya Lorenzo Luzuriaga venía tratando de establecer, desde abril, en la plataforma del prestigioso diario, las señas de identidad de esas reformas en el krausismo y en la tarea de Giner, pero la cuestión toma altura cuando seis catedráticos de Filosofía y Letras —Menéndez Pidal, García Morente, Ortega y Gasset, Besteiro y Castro— manifiestan en escrito público dirigido a Santiago Alba «su discrepancia ante el acuerdo tomado por su Facultad de protestar públicamente por el encargo hecho a

25 A. CASTRO: «El movimiento científico en la España actual», *ob. cit.;* pág. 102.

26 J. ORTEGA Y GASSET: «Hacia una mejor política» *(El Sol,* 7-XII-1917). *O. C.,* t. X, *ob. cit.;* págs. 368-369.

la Junta de que organizase el Instituto Escuela» [27]. Corría el mes de mayo de 1918, unos días después el Instituto Escuela era un hecho.

Don Américo había participado en tan significativa fundación, que si bien fue una de las escasas notas positivas de un gobierno que debía, en palabras de Ortega, ofrecer:

> «Un propósito serio y grande, cuya magnificencia sugestiva nos arrastre a un régimen de vida, más activo, más generoso y más noble.» [28]

y no lo consiguió, ahogado en las sucesivas crisis del inmediato verano, sí sirvió para promover en España una pedagogía de la libertad y de la selección vocacional en hilo directo con el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. En el durísimo artículo de 1935, que ya hemos citado, Castro no dudaba en afirmar:

> «Hay que escribir que más debe la cultura de la nación a Romanones, Santiago Alba y Gimeno, ex ministros de la izquierda monárquica... que a quienes agazapados bajo la desteñida bandera de la República, se han puesto como misión no hacer nada útil, ni fino, sino arrasar bellacamente todo intento de hacer salir a la patria de una ineficacia y sopor ya seculares.» [29]

Es decir, elogio de los ministros bajo cuyo mandato se crearon el Centro de Estudios Históricos, el Instituto Escuela y la Junta. Tres instituciones que servían al europeísmo desde la pedagogía, la educación y la cultura y en las que don Américo tuvo participación sobresaliente. Tres instituciones en cuya valoración hubo acuerdo entre unos hombres servidores de la Monarquía y otros agudamente críticos con ella, y que permitieron, frecuentemente, juicios como el establecido por Romanones en su obra *Las responsabilidades del antiguo régimen (1875-1923)*:

> «Esta Junta ha sido y es una de las instituciones que más han hecho desde entonces por la cultura nacional. A ella se debe una evidente transformación de nuestro modo de vivir en materia de comunicación científica con el extranjero, por la que se aprovechan mejor las actividades de laboratorio, que están dando a la enseñanza superior un carácter antes no conocido.» [30]

II

Todo este amplio programa regeneracionista y europeizador, que tiene un inicial correlato político en el refrendo de las ideas orteguianas de *Vieja y nueva política* (1914) y en la participación en el manifiesto de la «Liga de Educación Política», constituida en torno a Ortega y Azaña en octubre del año 13, desemboca en los riquísimos artículos de *El Sol* republicano. A lo largo de esta trayectoria, Castro no duda en

---

[27] G. REDONDO: *Las empresas políticas de Ortega y Gasset* (2 vol.). Madrid, Rialp, 1970; t. I; pág. 201. En esta obra se encontrará más información; entre ella la carta pública dirigida por tan brillantes profesores a Alba. Para completar el contexto de este hecho puede consultarse, en primera instancia, la obra de M. PUELLES BENÍTEZ: *Educación e ideología en la España contemporánea*. Barcelona, Labor, Politeia, 1980.

[28] J. ORTEGA Y GASSET: «Gobierno de Reconstrucción Nacional» *(El Sol,* 4-V-1918). *O. C.,* t. X, *ob. cit.;* pág. 424.

[29] A. CASTRO: «Los dinamiteros de la cultura», *ob. cit.;* pág. 181.

[30] ROMANONES, C.: *Las responsabilidades políticas del antiguo régimen*. Madrid, Renacimiento, 3.ª ed., s. a.; pág. 236.

oponerse, por ejemplo, en abril del año 19 al decreto de autonomía universitaria promovido por un viejo regeneracionista de derechas, César Silió, ministro de Instrucción del gobierno Maura. Castro junto con Menéndez Pidal, Cossío, Besteiro y Cajal suscribieron enérgicas protestas, que se resumen bien en estas líneas de don Santiago:

> «La Universidad autónoma jamás contará con recursos suficientes para ello (reformarse). Harto hará con organizar decorosamente el núcleo de enseñanzas señaladas por el gobierno y defender su estatuto de las audaces intromisiones de follones y caciques.» [31]

O, en el plano ya más estrictamente político, en participar en la visita al frente italiano en 1917, fruto de una transparente actitud aliadófila, junto con Rusiñol, Azaña, Bello y Unamuno. Visita no exenta de problemas anecdóticos, entre ellos las inacabables discusiones filológicas con Unamuno, vestido al modo eterno del pastor protestante, mientras Castro parecía con su barba negra «un tipo español para la exportación» [32]. O la firma, en 1918, junto con Azaña, Araquistain, Marañon, Pérez de Ayala y otros intelectuales, del manifiesto de la Unión Democrática Española para la constitución de una sección española de la Liga de Sociedad de Naciones Libres, y en cuyo trasfondo están las ideas de Ortega, una y otra vez expuestas en *El Sol,* según las cuales la España vital debía acelerar la disolución de los viejos partidos dinásticos y caminar por una senda liberal y democrática. El profesor Castro suscribía sin duda estas palabras de Ortega cargadas de anhelos:

> «Ya ha llegado a madurez una nueva generación de españoles más laboriosa y más severa, con una sensibilidad más perfecta para los destinos nacionales. Esta generación se ha educado en el santo odio hacia los hombres que dejaron a nuestra pobre España paralítica.» [33]

Ahora bien, el regeneracionismo de Castro, como el de otros intelectuales de la generación del 14, tiene dos particularidades que es necesario poner de relieve. Una es la toma de distancia respecto de sus precursores noventayochistas. Otra es la singularidad de sus señas de identidad y de su tradición intelectual, que si bien no desprecia el 98 en su conjunto sí aprecia, en cambio, con mayor vigor otros esfuerzos anteriores.

Es sobradamente conocido —el profesor Mainer lo ha expuesto con brillantez en su excelente libro *La Edad de Plata* [34]— que aunque los escritores del 14 replantearon el regeneracionismo y toda la envoltura sentimental del contexto finisecular, muchas de sus páginas están dedicadas a tomar «distancias tácticas» respecto de los noventa-yochistas. Ortega lo hacía desde la inicial reseña de la *Sonata de Estío* de Valle Inclán, en febrero de 1904, hasta su polémica con Maeztu en el verano de 1908, en la que propugnaba acabar con el individualismo español, programando corrientes de ideas

---

[31] S. Ramón y Cajal: «La autonomía universitaria» *(El Sol,* 16-VI-1919).

[32] Tomo el dato del enjundioso volumen de C. Rivas Cherif: *Retrato de un desconocido (Vida de Manuel Azaña).* Barcelona, Grijalbo, Col. Dimensiones Hispánicas, 1980; pág. 50.

[33] J. Ortega y Gasset: «Los señoritos de la Regencia» *(El Sol,* 12-XI-1918). *O. C.,* t. X, *ob. cit.;* pág. 475.

[34] J. C. Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural.* Madrid, Cátedra, 1981 (2.ª ed.); págs. 129-45, especialmente.

frente a la tesis del noventayochista que apelaba a figuras individuales para romper el marasmo del país. Azaña, con el pseudónimo de «Martín Piñol» iniciaba su primera navegación periodística en las páginas de *La Correspondencia de España,* en el otoño de 1911, con un «verdadero examen de conciencia generacional» [35] en el que tildaba al 98 de ególatra y exhibicionista; años después y desde las páginas del semanario *España* (octubre de 1923) sentenciaba en su artículo «¡Todavía el 98!» en referencia a aquellos escritores:

> «En el fondo, no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias. Poetas y escritores, la rareza de su crisis juvenil depende de una coincidencia de fechas: al conflicto de la vocación —que es eterno— se juntaron el desconsuelo, el desengaño ante la derrota; incorporaron momentáneamente a su vida sentimental lo que se ha llamado "problema de España"» [36].

Pues bien, Américo Castro, en otro registro desde luego, también estableció esta distancia respecto del 98, dando de paso una nota más de diferenciación entre estas promociones intelectuales. Aprovechó uno de sus habituales cursos —desde los años de la guerra eran frecuentes— en Francia para colocar el marbete de románticos en las espaldas de los intelectuales del 98. Seguramente don Américo hablaría a los estudiantes del romanticismo español, puesto que en 1922, y en la colección francesa «Les Cent Chefs-d'oeuvre étrangers» apareció un volumen suyo de títulos *Les grands romantiques espagnoles.* Sea como fuere, lo cierto es que Ramiro de Maeztu, que iniciaba por entonces sus colaboraciones en *El Sol,* se despachó el cinco de marzo de 1921 con un artículo titulado «Romanticismo» en el que aceptaba el término para aquellas inquietudes juveniles del 98:

> «Felicito a don Américo Castro por haber dicho en la Universidad de Tolosa, en Francia, que fueron románticos los hombres de 1898. Se me figura que es un acierto, y que se ha conseguido mirar aquel tiempo con perspectiva histórica» [37].

y terminaba, tras referirse a las inquietudes finiseculares —destruir el maleficio, derribar el tirano, sacudir las cadenas, barrer los obstáculos...— como románticas, aceptando de buen grado lo propuesto por Castro:

> «Tiene razón, probablemente, el señor Castro. Fuimos románticos en 1898; pero conste que algunos de nosotros dejamos ya de serlo» [38].

La postura de Castro calificando de románticas las actitudes que tanto Ortega como Azaña desdeñaban en lo que tenían de subjetivas, altisonantes y poco pragmáticas respecto del «rumor de la vida próxima» —los términos son de Ortega en la mencionada reseña— es reveladora. El enclave de Castro está sujeto a otras señas de

---

[35] J. MARICHAL: *La vocación de Manuel Azaña, ob. cit.;* pág. 62.

[36] M. AZAÑA: «¡Todavía el 98!», *Plumas y palabras.* Madrid, CIAP, 1930. Cito por la 2.ª ed. Barcelona, Crítica, 1976; pág. 179.

[37] R. MAEZTU: «Romanticismo» *(El Sol,* 5-III-1921). *Autobiografía, O. C.,* t. I. Madrid, Editora Nacional, 1962; pág. 90.

[38] R. MAEZTU: «Romanticismo», *ob. cit.;* pág. 92.

identidad más propias, que él mismo se encargó de revelar en un espléndido trabajo, rigurosamente contemporáneo del que había encontrado eco en Maeztu, y que lleva como título «Algunos aspectos del siglo XVIII (Introducción metódica)». Se trata de una conferencia leída en la Facultad de Letras de Madrid, en abril de 1921, y posteriormente incluida en su obra *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)* publicada por V. Suárez en 1924.

Dicho trabajo muestra en su principio la reticencia de Castro respecto del poco conocimiento que del siglo XVIII se posee (tampoco existe un libro legible acerca de Cervantes, exclama don Américo), para constatar, en cambio, lo polémico de una etapa que suscita tanto miradas amables como agrias indiferencias. A esa polémica quiere sumar su voz el joven catedrático de la Universidad de Madrid, y al hacerlo, destacando el interés del XVIII por ser tiempo de elaboración de formas de cultura, de tono moderno y de claridad y pragmatismo en sus creaciones, se retratan sus propios anhelos e ideales, que encuentran asentamiento en los ilustrados más señeros, Feijoo y Jovellanos, especialmente:

> «Es un tiempo de elaboración de formas de cultura, de tonalidad revolucionaria, en el que el temperamento del escritor se esconde bajo el ejercicio del intelecto» [39].

Los hombres del siglo XVIII comprendieron el mal de España —falta de ciencia, de métodos y técnicas modernas, falta de Europa, en suma— al modo como lo entiende Castro y sus colegas universitarios del 14. En ellos quiere asentar sus raíces el peculiar regeneracionismo de don Américo.

En esta lectura de la historia —que como cualquier otra es en el fondo una identificación o un ajuste de cuentas— el autor de *El pensamiento de Cervantes* identifica sus anhelos con los de los ilustrados. Tal es el signo del ensayo, que además se inscribe en la polémica sobre la cultura española, planteada en el siglo XVIII, agitada con enconadas aristas en el lustro 75-80 del siglo XIX y vuelta a debatir en la crisis finisecular y nunca cerrada definitivamente en nuestro proceso histórico [40]. En dicha polémica, Castro se coloca en la trayectoria de Gumersindo de Azcárate, Francisco de Paula Canalejas, Manuel de la Revilla o José del Perojo, dado que tras tachar de pueril afán el de vindicar en todo caso, como hacía Menéndez Pelayo, la ciencia y la filosofía hispánicas, afirma:

> «La grandeza de España es evidente, pero no hay que buscarla con los métodos usados por Menéndez Pelayo en su libro *La ciencia española*» [41].

---

[39] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII (Introducción metódica)», *Españoles al margen* (ed. P. Carrero Eras). Madrid, Júcar, 1973; pág. 46.

[40] Contemporáneo del asedio de don Américo es el intento de sistematización llevado a cabo por P. SAINZ RODRÍGUEZ: *La evolución de las ideas sobre la decadencia española*, y que fue el discurso de apertura de curso académico (1924-25) en la Universidad de Madrid. (Hoy puede leerse como primera parte del libro que lleva ese mismo título: Madrid, Rialp, 1962.) Por otro lado, el que la polémica no estaba cerrada lo iba a constatar el propio maestro al publicar tras la guerra civil *España en su historia*.

[41] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII», *Españoles al margen, ob. cit.;* pág. 49.

Naturalmente, esta época de crítica, de lucha intelectual y sobre todo —lo realzo— de retorno a lo exterior, es resultado:

> «De la conciencia que había invadido todos los centros capaces de tenerla, de que había fracasado en absoluto el sistema de teocracia casera, que libérrima y espontáneamente, entiéndase bien, habían tomado para sí los españoles durante el siglo XVI» [42].

Feijoo es el adalid. Castro lo subraya, y aun admitiendo que algunos espíritus selectos le habían preludiado (y en esto don Américo indica un camino de investigación, el de los «novatores», seguido años más tarde por Maravall, Mestre y López entre otros), no duda en señalar el agotamiento y la nadería que imperaba en la cultura española de 1700, porque como escribirá en *El Sol* en 1933 analizando la cuestión religiosa:

> «A fines del siglo XVIII, España es una absoluta teocracia, dominadora de una plebe infeliz» [43].

Sin embargo, el análisis de don Américo va más allá. El carácter científico y moderno que impulsa el benedictino le recuerda otro ámbito cultural con el que se siente profundamente ligado (*El pensamiento de Cervantes* despejaría unos meses después cualquier duda): el erasmismo renacentista. Si Feijoo arremete contra supersticiones, ignorancias y fanatismos, investigando la verdad y divulgándola,

> «Durante el primer tercio del siglo XVI un grupo de españoles de *mente y sensibilidad selectas,* intentaron traernos las novedades de la cultura. Fundamentalmente eran lectores de Erasmo, y la divina curiosidad del Renacimiento que rebosaba en las obras del gran holandés empezaba a hacerse notar en nuestra cultura» [44].

de ahí que al leer los discursos y cartas del benedictino tenga la impresión:

> «De volver a situarse en el punto donde quedó interrumpida la obra del erasmismo en el siglo XVI» [45].

Y aquí también la justificación de una de las «ideas fuerza» del primer Américo Castro: la Ilustración, en este caso Feijoo, es un puente hacia el humanismo. Dicho en un lenguaje más cercano a los recientes estudios sobre el Siglo de las Luces: los ilustrados son unos nuevos humanistas. La lezna para coser dos retazos de la historia intelectual española es el estoicismo:

> «En 1726 sale el primer tomo del *Teatro Crítico,* y su primer artículo es el titulado *Voz del pueblo:* el pueblo y sus anchas tragaderas, "voilà l'ennemi". Ese es el tema de toda la filosofía moral del Renacimiento, salido derechamente del estoicismo. "Argumentum pessimi, turba est". —decía Séneca—; "por ningún camino se va más aína al error y al despeñadero que por las pisadas del vulgo" —repetía Petrarca en su versión española—; "la verdad es que el juicio común de la gente nunca jamás fue ni es regla más cierta ni más derecha para regirse hombre

---

[42] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII», *Españoles al margen, ob. cit.;* pág. 51.

[43] A. CASTRO: «La cuestión religiosa en España» (*El Sol,* 13-VIII-1933). No recogido posteriormente.

[44] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII», *Españoles al margen, ob. cit.;* pág. 52. El subrayado es nuestro y revela unos matices muy determinantes de unas señas de identidad.

[45] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII», *Españoles al margen, ob. cit.;* pág. 53.

por ella" —clamaba Erasmo. Y Feijoo comienza por estas palabras: "Aquella mal entendida máxima de que Dios se explica en la voz del pueblo, autorizó a la plebe para tiranizar el buen juicio, y erigió una potestad tribunicia, capaz de oprimir la nobleza literaria"» [46].

Queda, pues, claro, dónde empieza una trayectoria regeneracionista que Castro asume como suya. Si Feijoo creía —la expresión es de nuevo de don Américo— que hay que pedagogizar, el autor de *El pensamiento de Cervantes* se aplica a ello con ilustres mentores —Erasmo el primero— y el resultado es su estricta labor filológica y de historia literaria («hacer precisión» que decía Ortega), pero también su cotidiano quehacer en pro de una pedagogía y una enseñanza más acorde con el humanismo y con el signo de los tiempos. No en balde se preguntaba en el año 1929 si el ideal erasmiano —a lo pedagógico aludían sus reflexiones— se había cumplido:

«¿Mas está logrado en todas partes el ideal erasmiano de hace más de cuatrocientos años, en cuanto a la discreción de las enseñanzas, a la relación entrañable de maestro y discípulos, a la alegría y sanidad que debe integrar la atmósfera en que la juventud se desarrolla? [47].

Y así, entre los múltiples quehaceres pedagógicos que Castro acometió, impulsó o propagó desde la tribuna de papel, llama poderosamente la atención la continua presencia del tema de la enseñanza de las lenguas modernas (¡algo había dicho Feijoo en su tiempo!). El regeneracionismo de Castro quiere ser tan poco abstracto como permitan las circunstancias —el modelo dieciochesco conviene de nuevo— y en su propósito de rectificar la conducta de la España del siglo XIX, en el orden de la cultura pública, de la higiene o de la vida política, apela al adiestramiento de los jóvenes universitarios en las lenguas modernas. En 1925 refiere, por vez primera, sus intentos:

«Durante doce años he estado laborando, sin demasiado ruido, para que la Universidad de Madrid posea enseñanzas de lenguas modernas. El que en la Universidad de Madrid no se enseñe ni francés, ni inglés, ni alemán es algo tan inconcebible que desde que entré en mi facultad (1913) me propuse como meta el establecimiento de tales enseñanzas» [48].

Y en 1928, y ante la reforma de la Universidad de Madrid y la construcción de la «Ciudad Universitaria» se pregunta si todo va a quedar en una grandiosa modificación arquitectónica o se van a reformar aspectos tocantes a la estructura misma de la Universidad, y ante el recelo de no ver formulado el programa de los derribos y reconstrucciones mentales, escribe:

«¿Por qué la Universidad española es la única en el mundo que no posee estudios oficiales, dignamente estructurados, de las lenguas y las civilizaciones modernas, disciplinas que cada vez ocupan más la atención de los pueblos cultos y cuya falta en nuestro país es una de las mayores vergüenzas que tiene que sufrir el obligado a confesar en el extranjero que en España no hay modo de hacerse doctor a base de francés, inglés, alemán, italiano, catalán, portugués, etc.? [49].

---

[46] A. CASTRO: «Algunos aspectos del siglo XVIII». *Espñoles al margen, ob. cit.;* pág. 56.

[47] A. CASTRO: «Pedagogía erasmiana» (Excelsior, IV-1929). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 130.

[48] A. CASTRO: «Las polémicas sobre España» *(La Nación,* 26-II-1925). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 138.

[49] A. CASTRO: «La Ciudad Universitaria» *(El Sol,* 6-I-1928). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 155.

Tal reorganización se llevaría a cabo durante el ministerio republicano de Fernando de los Ríos y por ella se crearon licenciaturas en lenguas y literaturas modernas. Precisamente de los cursos de literatura francesa fue encargado don Américo junto con Manuel García Morente, pero esto es ya capítulo de otra historia, capítulo de realizaciones, algunas muy brillantes, coincidiendo con los primeros meses republicanos.

Volviendo a lo anterior, hay que señalar que don Américo, en su afán por encontrar una tradición intelectual española que diera solvencia histórica a su patria, se detiene en otra gran figura del XVIII, Jovellanos. A su estudio dedica un excepcional artículo aparecido en *El Sol* en el verano de 1933. En él, partiendo de la dialéctica masa-minoría presente —en su opinión— a lo largo de la historia moderna desde el siglo XVI y que «en el momento presente cuenta con esforzados agonistas», indica que existe una minoritaria tradición de intelectuales que han mantenido siempre un perenne descontento y que forma parte de una hispanidad discrepante. A ella pertenece Jovellanos y a ella aspira a pertenecer el propio Castro:

> «Jovellanos es una manifestación suprema de lo que pudiera llamarse el "jovellanismo" esencial de nuestra historia» [50].

Jovellanismo que significa continuo criticismo y perenne descontento frente a la España contemporánea y querencia por fraguar otra España con distinta compostura y sensibilidad. Jovellanismo es voluntad de edificar una patria posible.

La invocación que don Américo hace de la personalidad de Jovellanos tiene una motivación doble: lo escasamente abstracto de sus programas regeneradores y la proximidad de sus reflexiones al momento histórico contemporáneo. Según Jovellanos, hay que «acomodar siempre las reformas al estado particular del país y al momento de su evolución, al "eslabón" histórico en que se halla» [51], es decir, modificar en forma eficaz, desde efectivos intereses, la vida social. Así, a Castro le parece jovellanismo la tarea de Giner o idea jovellanista la «Junta para Ampliación de estudios»:

> «Cuando en este siglo se pensó en rejuvenecer la enseñanza superior en España, un hombre parangonable en magnitud espiritual a Jovellanos, don Francisco Giner de los Ríos, emprendió el mismo rumbo, tal vez afectado por las ideas del gran asturiano, y sólo por severa exigencia de la realidad» [52].

Y así también un ideario, unas reflexiones, le resultan cercanas; cercanas le parecen sus reflexiones sobre la agricultura, la educación o el papel de la mujer en la sociedad. Jovellanos, con mesura en los modos, con intentos razonados siempre, aparece en la óptica de Castro como paradigma en el que deben mirarse los jovellanistas de la joven república, además de sentirse, personalmente, vinculado a esta corriente de pensamiento:

---

50 A. CASTRO: «Jovellanos *(El Sol,* 21-VII-1933). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 204.

51 J. MARICHAL: «La originalidad histórica de Jovellanos», *La voluntad de estilo.* Madrid, «Revista de Occidente», 1971; pág. 168.

52 A. CASTRO: «Jovellanos», *ob. cit.;* pág. 209.

«Su visión honda de España —la vida agraria, la educación, la actitud crítica respecto del pasado, su concepto tan original de la enseñanza secundaria, en la que las humanidades modernas, a base de francés o inglés, pueden reemplazar a la cultura clásica—; las ideas feministas, basadas en lo que la mujer significa como animación y estímulo de las actividades del hombre; todo esto y mucho más justificaría que Jovellanos fuese leído y no ignorado modernamente» [53].

Esta es la aportación más singular que Castro hace al regeneracionismo del 14. Una trayectoria y unas señas de identidad, visiblemente preocupadas por la pedagogía, que se inician en el XVIII y que desembocan en los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, en especial de don Francisco Giner y en don Manuel B. Cossío. Si de los ilustrados le fascinó su moverse en lo concreto, en los efectivos resortes que modifican la vida social (y su interés fue compartido por los estadistas del primer bienio republicano: piénsese cuánto plan o informe carta detallado por Olavide, Jovellanos o Cabarrús, a lo lejos, enmarcando alguna de las reformas republicanas), a la Institución se sintió pertenecer porque en ella veía el empeño de sintetizar modernidad, europeísmo y liberalismo espiritual con la verdadera tradición, la que en el subterráneo opera en la historia y confiere singularidad a un pueblo. No resulta vano, concluyendo, recordar algo que ha contado recientemente el profesor Marichal: «En el estudio de su casa, de Princeton, sobre la mesa de trabajo, en la pared, el retrato de Giner, tenía, a manera de orla, una cinta tricolor republicana: don Américo había querido así mantener visiblemente unidos los dos símbolos que habían orientado su vida en España hasta 1936 [54].

III

En las viejas retóricas se dice que la última parte de un escrito debe más que proponer novedades, asegurar el efecto de lo dicho hasta entonces. En ello estamos. Hasta aquí he tratado de poner de relieve las concomitancias de la personalidad de don Américo Castro con las de otros intelectuales del 14, a la vez que establecía unas breves notas singularizadoras de su peculiar posición intelectual en los años 10 y 20. Todo ello, no obstante, quedaría incompleto si no aludiese —la brevedad será el lema— a la circunstancia de la República Española y a la tarea de don Américo en dicho período, tema que, desde luego, merecería un tratamiento más extenso y adecuado.

Es hecho reconocido que en los acontecimientos que desembocan en el cambio de régimen del 14 de abril de 1931 tienen participación activa los hombres del 14, que después adoptaron posturas de mayor o menor compromiso con la República (Azaña y Ortega pueden ser ejemplares botones de muestra). Entre los eslabones que, desde el mundo intelectual, preparan el advenimiento de la República tiene especial relevancia —desde la óptica de nuestro estudio— el viaje de unos cuantos intelectuales castellanos a Cataluña en marzo de 1930, por lo que supone de cortesía, confraternización y nuevos proyectos —algunos políticos y republicanos—. Viajaron a Barcelo-

[53] A. CASTRO: «Jovellanos», *ob. cit.;* pág. 210.

[54] J. MARICHAL: «Américo Castro y la Institución» *(ABC,* 4-V-1985).

na, entre otros, Menéndez Pidal, Ortega, Marañón, Azaña y Américo Castro. Azaña ha contado, a toro pasado, en su diario la experiencia de aquellos días barceloneses [55] haciendo hincapié en el empeño que don Américo tenía en que hablase el futuro presidente de la República en las recepciones continuadas que tuvieron lugar, y su propia indolencia para hablar en público sólo vencida en una ocasión con motivo de su discurso en un restaurante barcelonés sobre «La libertad de Cataluña y España»; palabras que como recuerda el propio Azaña:

> «Traducidas aparecieron en *La Publicitat,* y desde entonces viene la opinión de catalanófilo que tengo en aquella tierra» [56].

Don Américo, como fruto de esos días, redactó un artículo para *El Sol* bajo el título de «Al volver de Barcelona», que empieza por reconocer un cambio de actitud hacia lo catalán, confesando de paso haber escrito páginas demasiado ásperas sobre el tema:

> «Mas he aquí que los días vividos en Barcelona han valido por una larga experiencia» [57].

y, desde un tono que quiere guardar el mejor afecto, reflexiona sobre el problema catalán, partiendo, a mi modo de ver, de una de la ideas axiales de *España invertebrada.* Sabido es que Ortega afirma que fue Castilla la artífice de la gran idea de la unidad nacional y que la invertebración de España nace precisamente de cuando ésta comenzó a hacerse particularista:

> «Castilla se transforma en lo más opuesto a sí misma: se vuelve suspicaz, angosta, sórdida, agria. Ya no se ocupa en potenciar la vida de las otras regiones» [58].

Y —continúo en la glosa urgente de Ortega— el particularismo es producto de la desintegración y ésta, a su vez, nace de la falta de una empresa común, de un proyecto tendido hacia el futuro, porque la potencia sustantiva de una nación debe entenderse como

> «Un proyecto sugestivo de vida en común» [59].

Don Américo recoge este material ideológico cuando señala que el particularismo de Castilla se ha hecho arisco, que ella misma se ha tornado

> «La más disociadora de las regiones» [60].

y, en consecuencia,

---

[55] M. AZAÑA: *Memorias políticas y de guerra,* t. I *(Memorias políticas, 1931-1933).* Barcelona, Crítica, 1978; págs. 347-348.

[56] M. AZAÑA: *Memorias políticas y de guerra,* t. I, *ob. cit.;* pág. 348.

[57] A. CASTRO: «Al volver de Barcelona» *(El Sol,* 18-IV-1930). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 17.

[58] J. ORTEGA Y GASSET: *España invertebrada. O. C.,* t. III, *ob. cit.;* pág. 70.

[59] J. ORTEGA Y GASSET: *España invertebrada. O. C.,* t. III, *ob. cit.;* pág. 56.

[60] A. CASTRO: «Al volver de Barcelona», *ob. cit.;* pág. 20.

«La vida y la cultura centrales no han sabido suscitar en las zonas extremas del país aquella automática adhesión motivada por la entrega respetuosa y subconsciente a lo que significa como cultura e intereses comunes» [61].

Paralelismo de presupuestos que no se agota aquí, pues don Américo subraya, a continuación, que la inveterada condición particularista de España ha encontrado un catalizador importante en la crisis de las democracias europeas, en sus alteraciones y en su carencia de ideales de universalismo:

«En suma, el estado de crisis y de alteración de las democracias europeas viene a sumarse en España a condiciones inveteradas de su ser histórico. Reviven los rencores y resentimientos» [62].

Palabras de clara consonancia con las ideas orteguianas de la década de los veinte —y que culminan en *La rebelión de las masas* (1930)— según las cuales el modelo para la salvación de las «circunstancias españolas», es decir, Europa, aparecía enfermo, y no tocaba otro remedio, por lo demás apremiante, que lanzar un programa de salvación de las circunstancias europeas. Este giro de Ortega ya se advierte en sus luminosas palabras del prólogo a la segunda edición de *España invertebrada* en el otoño de 1922:

«Es, en efecto, muy sospechosa la extenuación en que ha caído Europa. Porque no se trata de que no logre dar cima a la reorganización que se propone. Lo curioso del caso es que no se la propone (...) A mi juicio, el síntoma más elocuente de la hora actual es la ausencia en toda Europa de una ilusión hacia el mañana» [63].

Tras estas consideraciones, don Américo exhorta a todos a vencer el particularismo: a los poderes centrales, en especial al ministerio de Instrucción Pública, a reconocer la realidad bilingüe de Cataluña, y a los catalanes a pensar en interesarse por el trozo restante de la piel de Iberia, en base al proyecto común de nación que alienta todas estas reflexiones; proyecto común que vive circunstancias bien difíciles:

«Son tan débiles las energías colectivas de la nación que cualquier falla nos será muy dañosa. Vuestra catalanidad subirá en valores dentro de una España más culta, menos rural, menos fanática, más sensible al derecho» [64].

Como vemos, bajo la influencia de las concepciones orteguianas, don Américo acata la existencia de un hecho diferencial, con personalidad cultural y política, pero esas mismas concepciones le obligan a reafirmar la tarea del Estado como motor del proyecto común de vida en convivencia. Aun en julio del 35 escribía:

«Acatemos la existencia del hecho diferencial desde luego; pero sería muy útil desde el punto de vista español, que el Estado central tuviese alguna tarea sugestiva que llevar adelante en la misma región» [65].

---

[61] A. CASTRO: «Al volver de Barcelona», *ob. cit.;* pág. 18.

[62] A. CASTRO: «Al volver de Barcelona», *ob. cit.;* pág. 23.

[63] J. ORTEGA Y GASSET: «Prólogo» a la segunda edición de *España invertebrada. O. C.,* t. III, *ob. cit.;* pág. 40.

[64] A. CASTRO: «Al volver de Barcelona», *ob. cit.;* pág. 25.

[65] A. CASTRO: «Hecho diferencial y posibilidades de convivencia» *(El Sol,* 7-VII-1935). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 46.

De otro lado, conviene subrayar que el llamado «problema catalán» mantuvo la atención del profesor Castro siempre despierta a lo largo del período republicano, tanto más cuando aprobado el Estatuto de Cataluña y creada la Universidad Autónoma, don Américo fue designado miembro del Patronato de la misma, lo que posibilitó, entre otros, un famoso y discutible artículo, «La Universidad de Barcelona», publicado en *El Sol* el 27 de octubre de 1934 [66].

Otro acontecimiento que prepara, desde el mundo intelectual, la llegada de la República tiene lugar el 16 de junio de 1930, cuando un grupo de socios del Ateneo madrileño —enclave híbrido entre lo intelectual y lo político— propone, a modo de desafío republicano, una junta presidida por Manuel Azaña. La junta, que fue elegida dos días después, contaba con el respaldo de Pérez de Ayala, Marañón, Fernando de los Ríos, Alvaro de Albornoz, Luis Araquistain y Américo Castro, entre una amplia lista de intelectuales. Tal elección fue aprovechada por Azaña para definir en *El Heraldo de Madrid* (19-VI-30) la institución de la que ya era presidente como centro intelectual y político anticonformista. Y «a partir de este momento, el Ateneo se convirtió en la alternativa del cerrado parlamento y de la inexistente libertad de prensa, y, lo que es más importante, en el centro de organización de un contrapoder republicano clandestino» [67].

Aunque de aparente menor importancia, hay que reseñar la activa participación de Castro en los debates anteriores y posteriores al 14 de abril en torno al problema de la religión en España, y que se centraron alrededor de los órganos de prensa, *El Sol* y *Crisol* de un lado y *El Debate* del otro. Antes de la proclamación de la República ya don Américo había utilizado las columnas de *El Sol* para defenderse de los ataques del órgano católico, según los cuales Castro ocupaba la presidencia de la «Liga Laica» y hablaba en las universidades alemanas del «amor libre». En esta defensa, además de señalar que la presidencia de la tal Liga la ocupaba Cossío con Pérez de Ayala como vicepresidente, don Américo subrayaba varias ideas que pueden ser consideradas —con una bien visible herencia krausista e institucionalista— claves en su pensamiento sobre este fundamental aspecto de la vida política y social de la República. En primer lugar, la convicción de que España es una nación ferozmente atrasada en punto a tolerancia, dado que ha soportado una teocracia exclusivista. Así, en mayo de 1930, reprocha a *El Debate* su querencia por la

> «Asfixia del pensar libre, suprimir la ilustración interior para que a su brillo no se descubra la roña mental de quienes han sido dueños y educadores de España durante cuatro siglos sin tolerar discrepancia ni competencia. Fue exclusivista la teocracia» [68].

Idea que reitera en octubre de 1931, cuando la discusión del artículo 26 del proyecto constitucional (artículo que trata sobre las relaciones Estado-Iglesia) produce

---

[66] Puede encontrarse breve información sobre este aspecto de la tarea de Castro en el interesante y desigual libro de G. DÍAZ-PLAJA: *Estructura y sentido del Novecentismo español.* Madrid, Alianza, 1975; págs. 77-81.

[67] F. VILLACORTA: «Azaña y el Ateneo de Madrid», en el colectivo *Azaña, ob. cit.;* pág. 428.

[68] A. CASTRO: «Sobre la "Liga Laica"» *(El Sol,* 3-V-1930). *De la España que aún no conocía,* t. II, *ob. cit.;* pág. 62.

la primera crisis de gobierno del régimen republicano, por la cual Alcalá Zamora y Maura lo abandonan. Don Américo escribe:

> «La teocracia más hermética y violenta marchitó y pulverizó la vida nacional a fines del siglo XVII; agotada toda savia radical, lo que después se ha hecho ha sido debido a una constante importación» [69].

Y aun en agosto de 1933 —cuando su firma ha regresado a las columnas de *El Sol* tras la etapa «frigia» del prestigioso diario— tratando de la cuestión religiosa, con la ley de Congregaciones ya aprobada por el parlamento, escribe (son palabras que ya hemos citado):

> «A fines del siglo XVII, España es una absoluta teocracia dominadora de una plebe infeliz» [70].

En segundo lugar, el propósito urgente de modificar —en aras de una España mejor— este fanatismo intransigente. A esto aspirará la República venidera, sin por ello podérsela tachar de antiespañola, pues,

> «Acusarnos de mal españolismo por no ser católicos es una vileza y además una ridícula trapacería. España va hoy abriéndose paso por el mundo merced, sobre todo, a hombres de ciencias y a escritores que nada deben a lo que representa *El Debate*» [71].

Idea que complementa, al aire de la discusión sobre el artículo 26 y en especial sobre el discurso de Azaña, cuando contrapone el volumen aparatoso del catolicismo español con la ausencia de nombres de relieve en el campo de la creación intelectual. Así, se pregunta Castro:

> «¿Dónde se hallan —se pregunta Castro— en la época moderna, los equivalentes de Gratry, Baudrillart, Mercier, etcétera? ¿Dónde los estudios científicos parangonables con los del Instituto Católico de París? En cambio, una docena de hombres españoles, no eclesiásticos, tienen cuño universal» [72].

Y, en tercer término, tras señalar que teocracia española y espíritu cristiano no pueden ir bien avenidos, vuelve a poner énfasis en la convicción de que España tiene unas señas de identidad deliberadamente ocultas: erasmistas del XVI, ilustrados del XVIII y krausistas e institucionistas del XIX y XX. Esta afirmación le hará sumarse meses después a la defensa de una Constitución laica que frene el catolicismo alucinado de fanáticos e intolerantes:

> «Tengamos, por tanto, la fiesta en paz. La República no puede ser puesta en peligro porque unos cuantos zafios o alucinados nos hablen de un catolicismo que, en realidad, tiene curso exclusivo entre pobres beatas, rústicos y señoritos frívolos» [73].

Este último artículo citado, buen extracto de sus ideas sobre la cuestión religiosa, refleja el paralelismo ideológico entre Castro y el entonces ministro de Justicia,

---

[69] A. CASTRO: «¿Religión?» *(Crisol,* 30-X-1931). *De la España que aún no conocía,* t. II *ob. cit.;* pág. 83.

[70] A. CASTRO: «La cuestión religiosa en España» *(El Sol,* 13-VIII-1933).

[71] A. CASTRO: «Sobre la "Liga Laica"», *ob. cit.;* pág. 62.

[72] A. CASTRO: «Más sobre el momento religioso» *(Crisol,* 24-XI-1931). No recogido con posterioridad.

[73] A. CASTRO: «¿Religión?», *ob. cit.;* pág. 87.

Fernando de los Ríos, quien en la defensa del texto constitucional decía en las Constituyentes (8 de octubre de 1931):

> «Llegamos a esta hora, profunda para la Historia española, nosotros los heterodoxos españoles, con el alma lacerada y llena de desgarrones y de cicatrices profundas, porque viene así desde las honduras del siglo XVI; somos los hijos de los erasmistas, somos los hijos espirituales de aquellos cuya conciencia disidente individual fue estrangulada durante siglos» [74].

Es Castro, en última consideración, fiel ejemplo del intelectual del 14 entreverado de tradición institucionalista, que se sumó a los afanes de la República tras el aldabonazo de Ortega el 15 de noviembre de 1930 en *El Sol: «Delenda est Monarchia»*. En la República veía Castro inicialmente —luego hubo zozobras que no podemos analizar ahora— un Estado que debía convertirse en un instrumento de civilización para España (al modo en que lo entendía Azaña, por ejemplo) y un ente del que emanase la cultura nacional:

> «Que no es un adornito, sino la única manera de existir colectivamente» [75].

A la República sirvió con entusiasmo —no cayendo en malévolas diatribas— desde los iniciales meses de embajador en Berlín hasta los últimos momentos anteriores a la guerra civil, porque en ella vio un futuro de eficacia política y decoro intelectual que alejaba a España de la secular miseria y del frecuente desatino. De ahí que exigiese en los albores del inicio de la guerra civil toda la energía del Estado para terminar con lo inútil, con la violencia:

> «El español sencillo se pregunta por qué el Poder público, olvidado de la funesta sensiblería, no asume el monopolio de la violencia el tiempo suficiente al menos que exige acabar con todas las inútiles violencias» [76].

La República era culminación de una aventura intelectual que se inició con la reivindicación europeísta para acabar con los usos mentales de un vulgo arrollador *(vulgo* es algo muy distinto de ***pueblo*** —la precisión es del propio don Américo—). Y también el 14 de abril resultaba —en el otoño de 1931— el último eslabón de un proceso que había venido cumpliéndose calmosamente:

> «Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Larra, 1868, Giner de los Ríos, 1898, 14 de abril» [77].

y cuya raíz última estaba en el humanismo renacentista y su encarnación hispánica: Cervantes. Don Américo parecía ejemplarizar la silueta del autor de *El Quijote* para los tiempos que corrían, al escribir tras la caída de Lerroux a causa del escándalo del «straperlo» (caída en la que tuvo mucho que ver la campaña de moral pública que realizaron, entre otros, Unamuno, Antonio Machado, Corpus Barga, Américo Castro y —recuérdenlo los olvidadizos— Juan Ramón Jiménez):

---

[74] Cito por F. DE LOS RÍOS: «La cuestión religiosa». *Escritos sobre democracia y socialismo* (ed. Virgilio Zapatero). Madrid, Taurus, 1975; pág. 352.

[75] A. CASTRO: «Los dinamiteros de la cultura», *ob. cit.;* pág. 181.

[76] A. CASTRO: «Algo de verdad» *(El Sol,* 15-VII-1936). *De la España que aún no conocía,* t. I, *ob. cit;* pág. 176.

[77] A. CASTRO: «¿Religión?», *ob. cit.;* pág. 84.

«Cervantes propondrá soluciones; porque el mundo no es negro, ni feo, como dicen los ascetas y los pícaros. Cabe aún vivir apaciblemente, amar y soñar. Queda mucho que hacer en este mundo, digan lo que quieran, en torno a 1600, los ascetas tenebrosos y resentidos» [78].

Pragmatismo y utopía: una lección cervantina que Américo Castro hacía suya.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
Departamento de Literatura Española.
Universidad de BARCELONA

[78] A. CASTRO: «Silueta de Cervantes» *(El Sol,* 10-XII-1935). No recogido posteriormente.

Américo Castro, historiador

Al leer cualquier página de don Américo Castro —el culto a Santiago y las peregrinaciones jacobeas, los conversos, el pensamiento de Cervantes o la expulsión judía— nos situamos en pleno corazón de lo español. Con casi todos sus compañeros de generación sucede igual, pero con Castro el hecho es más manifiesto y revelador. Algunas notas de su carácter referidas, generalmente, a la impulsividad y apasionamiento puede decirse que dimanan en línea directa de esta elevada temperatura patriótica. El sentido de la cultura española, sus orígenes y rasgos modeladores, constituían para él una cuestión vital y no meramente académica o profesional. Desde muy joven, sumergido en la onda regeneracionista desatada tras el Desastre, se percató bien claramente de que el proyecto del futuro del país guardaba íntima y estrecha relación con el tipo de respuesta que se diera a aquellas preguntas inquietantes para un espíritu de conformación muy desasosegada e inconformista. En todas las capitales intelectuales de la Europa de la *Belle Epoque* y del período de entreguerras y en otras muchas de la América hispana y de la anglosajona, su estancia, voluntaria o forzada, no tuvo otro norte que el del análisis desde perspectivas culturales tan diferentes del gran tema que aglutinó su existencia. Los dioses le hicieron el regalo de que hasta el último instante de una lúcida ancianidad le acompañara tan noble obsesión.

Los materiales puestos a contribución del esclarecimiento de lo que su más preclaro polemista denominase enigma de España fueron muchos y enhebrados por la claridad conceptual, analítica y expositiva, que convierten su obra en una de las empresas intelectuales de más alto y airoso gálibo registradas por nuestras aventuras intelectuales. Todas las disciplinas concernientes a la crítica literaria le fueron familiares, ahormados sus conocimientos con métodos que recogían siempre los resultados de las vanguardias académicas, pero que se movieron en una zona de templado estructuralismo como el medio más adecuado para captar el proceso histórico, pues bajo la forma de éste concibió don Américo la marcha del acontecer humano. El magisterio de don Ramón Menéndez Pidal y sus múltiples lazos con medievalistas y modernistas le ayudaron a mantener, en todo momento, una impecable puesta al día en el terreno de la historiografía acerca de dichas etapas, si bien el autor de *La realidad histórica de España* no ahorrara con frecuencia —a la manera orteguiana— de revelar su desprecio hacia las escasas aportaciones sustantivas de los profesionales de la Historia en orden a una definición satisfactoria de lo español. Aunque la controversia es un acicate insustituible, y a veces también el procedimiento más adecuado para el avance científico, constituyó una desgracia intelectual la asintonía provocada entre los cultivadores de la historiografía y de la historia literaria en los años treinta, a consecuencia, fundamentalmente, del espectacular desarrollo de

la segunda y del sacudimiento de la guerra civil, que debilitó la autoridad indiscutida para unos y otros de don Ramón Menéndez Pidal, engarce y confluencia, hasta entonces, de las dos corrientes.

Aunque toda su trayectoria científica no había sido otra cosa que un cerco cada vez más estrecho a la esencia de lo hispano, sería la guerra civil la que le sumergiría de lleno en el tema, obligándole, como una especie de terapia, a dar a la estampa el gran edificio construido para albergar su tratamiento y visión. Su más fiel y perspicaz discípulo (que no ha dudado en aras de una malentendida lealtad en calificar a don Claudio Sánchez Albornoz como un «notable erudito») ha descrito, con acento bíblico, la revelación misteriosa que tuvo don Américo en una radiante mañana tejana para comprometerse vitalmente en el empeño de ofrecer a sus compatriotas la imagen verdadera del pueblo a que pertenecían.

Fue, en efecto, en tierra de exilio donde don Américo trazó la arquitectura de su meditación española.

Sabido es que ésta se articula, en sus puntos básicos, en torno a la aparición del español como producto de la realidad convivencial de las tres grandes culturas que florecieron en nuestra Edad Media; el rompimiento de su equilibrio a favor de una de ellas o, por mejor decir, la absolutización de la cristiana, con la consiguiente erradicación violenta de las otras, ocasionó, en la sociedad peninsular, un dramático e irrestañable desgarramiento, que amputó, precisamente, las virtualidades indispensables para convertirla en una nación moderna, construida su realidad social sobre el pluralismo, la tolerancia y el espíritu científico y empresarial.

Tal hecho haría de la cultura española una cultura enclaustrada y endógena, conduciéndola a un casticismo narcisista, en el que se potenciaron algunas de sus notas más negativas. Resultado de todo ello fue la cerrazón sistemática a todo intento renovador y la sañuda hostilidad a cualquier corriente o individualidad favorable a la apertura o a la innovación. «Santiago y cierra España» sería el símbolo de la idea de España prevalente en los siglos de la Modernidad, cristalizada en hábitos, creencias e instituciones enemigas declaradas de cualquier transformación. Curiosa y sorprendentemente, los aparatos del poder hicieron que en nuestro país la sociedad se acompasara al paso y a la orientación de las ideas difundidas desde aquéllas, y no al revés, según sucedió en las naciones que restaurarían la evolución mundial en los últimos siglos.

Nada faltó, como ya dijimos, para hacer sugestiva y sólida su teoría de lo español a la que no cabe negarle ni originalidad ni potencia creadora. Pero como era lógico e inevitable, la tesis de Castro incitaba a la controversia, y ésta no tardó en aparecer. No sintetizaremos ahora el esquema de la réplica más conocida y famosa a que dio lugar la visión de don Américo. Sánchez Albornoz consideró infirmes sus principales postulados y los sometió a una severa crítica, contestada por la pluma más jupiterina aún de su antiguo amigo y colega de la Universidad de Madrid. A partir de *España, un enigma histórico,* los chequeos del ingente libro de Castro se sucedieron a cargo de historiadores de diversas especialidades, e incluso de filólogos, entre los que cabría destacar, por la enjundia y documentación de sus alegatos, a Eugenio Asensio. En seguida la controversia fue instrumentada y fue de ver a los dos grandes patriarcas traídos y llevados por gentes que, en general, andaban muy desmarcadas de sus

preocupaciones e intenciones. Homenajes y exaltaciones se alternaron con miras bien concretas e interesadas, hasta que llegada la década de los ochenta la disputada cuestión comenzó a entrar nuevamente en el campo de reflexión de estudiosos profesionales, al margen, por cronología vital, de las hipotecas de prejuicios y apriorismos.

La historiografía actual no puede por menos de pronunciarse a favor de varios de los presupuestos de la obra de don Américo. Ver España como una nación surgida en el siglo XIII es, quizá, el punto de mayor discrepancia que admiten su noción de nuestra identidad patria. Tomar como hilo de ésta en exclusiva el factor antropológico resulta, quizá, excesivo, pero también lo es, sin duda, el clausurar en el limbo histórico a una calidad que, aunque no fuera más que por razones geográficas, tuvo que fraguar de hecho en una comunidad con una idea colectiva más o menos vagorosa, pero cierta. Esta es, sin duda, el eje, la cuestión batalladora por excelencia de la noción histórica de lo español; pero su trascendencia no debe conducir a un olvido o preterición de las aportaciones incontestables de la obra de Castro. La interpretación del individualismo hispano y su trasunto cultural, las raíces de la intolerancia, el cortocircuito de nuestra modernidad, la descripción de los rasgos más llamativos de la religiosidad ibérica, los efectos de la mentalidad inquisitorial, etc., son aspectos de su visión que no están sujetos a revisionismo alguno por la patencia de su realidad. La fecundidad de estos puntos de vista y asertos se aparece igualmente clara, conforme lo han demostrado las muchas monografías que se han alimentado en su fuente. Tanto en el campo de los estudios literarios como en los de la historiografía acerca de los siglos XVI y XVII la huella de Castro aparece constantemente, como acicate y aún más como refrendo indiscutible. Hasta él nadie había reparado en la conflictividad básica de aquella sociedad, siendo a lo más constatadas sus tensiones religiosas de la primera mitad del quinientos por la pluma del más egregio de los hispanistas. Merced al planteamiento de Castro, se nos ha puesto al descubierto la dinámica social del Siglo de Oro, que, entre otras cosas, ha ensanchado las perspectivas de la comprensión de sus principales creaciones literarias.

Dos temas atraen especialmente la atención del contemporaneísta de entre los muchos referidos con mayor o menor latitud y especificidad por don Américo al mundo del inmediato pasado. Por causas varias, la versión de Castro sobre las raíces profundas de un fenómeno tan hispánico como el anarquismo nunca son consideradas por los estudiosos de éste, pocos y en general no demasiado convincentes. Sin suscribirlas *in totum*, es innegable que analizarlas desde la radical subjetividad del *homo hispanicus*, del personalismo a ultranza de su cosmovisión tal y como hace la teoría de Castro es una argumentación esclarecedora y penetrante; y observarlas como el último eslabón y consecuencia de un depósito de frustraciones íntimas, de monólogos y soliloquios que apuntan a una redención mesiánica de sufrimientos e injusticias a la que muchos españoles abocan por los condicionamientos de una realidad que les displace de forma absoluta, constituye una llamarada de intuición e inteligencia para bucear en las capas con mayor poder genético del hecho anarquista. «Lo decisivo en el anarquismo español consiste, más que en ideologías expresadas en libros, en su enlace con una continuidad de situaciones y reacciones anímicas que, al entrecruzarse

en el espacio y en el tiempo, han dado origen a modos interiores de *estar* en la vida. Lo serio y lo grave del anarquismo español es su auténtica españolidad. Tras él laten siglos de soledad desesperada y esperanzada, de confianza en la luz interior, de recelo de toda justicia y orden exteriores» (*La realidad histórica de España,* quinta edición, página 303. México, 1973).

Casi al desgaire, así lo ha apuntado don Américo, proporcionando como decimos una de las más lúcidas interpretaciones sobre uno de los quicios de nuestra historia contemporánea y de todo su conjunto. Frente a las consideraciones al uso de este castizo y a la vez universal fenómeno del pasado hispano, romas o alevosamente reduccionistas, la reflexión de Castro supone, cuando menos, un punto de partida en extremo útil.

También con implicaciones en todo el despliegue de nuestro ayer, pero con singular incidencia en el hoy, se presenta la opinión de Castro acerca de la tópica cuestión de las dos Españas. Representante arquetípico para muchos por su obra y vida de una de ellas —la erasmiana, la ilustrada, la institucionista—, don Américo ha expuesto incesantemente su negación de tal dicotomía. Rebosante de modernidad en formación, gustos e inclinaciones políticas, Castro ha fijado su mirada en una idea que aparentemente está muy próxima a la defendida por los paladines del tradicionalismo y conservadurismo hispano y europeo. En la noción y vivencia religiosa estriba el fundamento último del discurrir de un pueblo y de una cultura. De esta manera, la obra de Castro se nuclea y explica en torno a la meditación acerca de la forma en que la idea de trascendencia ha operado sobre el hombre y la civilización peninsulares. Meditación llevada a cabo desde una posición ortodoxa e impecablemente laica, más probativa y sugeridora, empero, que la mayor parte de las acometidas desde posturas confesionales, a menudo jactanciosas y arriscadas. ¿Teología de la Historia, pues? No. Pesquisa y búsqueda obsesiva de lo genuinamente hispano, que ha dejado su más honda huella en un «vivir desviviéndose». Sin una honda concepción religiosa —peculiar y hasta deformada, se experimenta la tentación de añadir—, un modo de existencia así vendría a ser por entero incomprensible. En advertir la identidad de fondo de «ortodoxos» y «heterodoxos» españoles, de clericales y «comecuras», de místicos y arbitristas consiste tal vez el rasgo más genial y definitorio de toda la densa y azorante reflexión de Castro *Sobre el ser de los españoles.* Todos los capítulos y vicisitudes de esta historia pueden y deben considerarse como simples y lógicos epifenómenos de esta concepción, nutrida de una muy específica idea de lo religioso, explicada y movida por ello. La virtualidad y posibilidad de una España distinta a la imperante y real a lo largo de varios siglos no se ha generado para Castro en supuestos distintos, sino en modos y maneras diferentes que aspiraban a alcanzar un mismo fin. Nada más parecido a la frailocracia que ya sus críticos del XVII apostrofaban que el universo proyectado por arbitristas y leguleyos. Nada más parecido al absolutismo fernandino que la España forjada en los sueños e ideales de los liberales de la primera hora. El condicionamiento religioso ha sido tan fuerte que jamás se ha podido pensar en una réplica o una respuesta que no estuviera impregnada del mismo espíritu que lo que rechazaba.

Sin duda, con esta clave de lectura, épocas anchas de nuestro ayer remoto e

inmediato nos ponen al descubierto sus secretos y hacen más inteligible nuestra historia. Una indagación erudita, un planteamiento historiográfico atento al desenvolvimiento de las fuerzas productivas e incluso algún filósofo de la historia mostrará su desacuerdo con el reduccionismo o las licencias cronológicas tomadas por don Américo en su quehacer, pero la almendra de éste subsistirá como un foco poderoso para descifrar el enigma que para muchos ha supuesto y supone las motivaciones profundas que han inspirado las idas y venidas de los españoles por un pasado de cinco siglos.

Como escudo a sus detractores, Castro ha subrayado el deseo de contribuir a la concordia de los españoles y al predicamiento de su nación con los trabajos salidos de su pluma y, muy en particular, con su magna obra *La realidad histórica de España.* Pese a la pulcritud de su análisis y a la pretensión de no dañar ningún sentimiento, es obvio que para don Américo la instalación de España en el mundo moderno y su desenvolvimiento dentro de él no han sido los más adecuados para desarrollar las inmensas posibilidades que su inigualable legado medieval había entregado, ni tampoco para alcanzar y mantener la primacía dentro de una civilización en la que no encajaban las ideas defendidas por España. Ni pragmático ni positivista, más bien al contrario, sobre todo en su madureza y ancianidad, don Américo pensaba que el balance de la España moderna no era muy halagüeño en orden a construir una sociedad nacional y justa; y menguado en el externo al no haber podido contribuir de manera destacada al desarrollo de las palancas del mundo moderno. No obstante, las conclusiones a las que le condujeron sus trabajos en modo alguno comportaba un atenuamiento de su patriotismo crítico y un menosprecio hacia las grandes obras del espíritu español. La Historia de la modernidad hispana no constituía para él ni un despropósito, ni tan siquiera un error; sólo una frustración.

Otros encuadramientos y nociones de Castro se han mostrado igualmente muy positivos a la hora de penetrar en ciertos fenómenos históricos. Sin necesidad de hipostasiar la trascendencia historiológica de términos tan característicos del autor como del de «Morada» vital o «vividura», es lo cierto que su cruzada en pro de individualizar la etiqueta excesivamente abstracta con que se pretende intelegibilizar el proceso histórico es un acierto de grandes dimensiones y que ha servido, en el caso español, para comprender mejor la peculiaridad de nuestra historia a partir, especialmente, de los Reyes Católicos. La utilidad de tales interpretaciones no se acota indudablemente al campo literario, pero no hay por qué ocultar que su trasvase a parcelas del acontecer económico, político e incluso social resulta menos provechoso y no siempre posible desde la inadecuación del enfoque con la materia observada. Por otra parte, la concepción netamente humanista de las Ciencias Sociales tenida por don Claudio redujo el eco de sus formulaciones en campos alejados de la obra literaria y artística. La acusación de cuantitativismo a la obra braudeliana evidenció la incomprensión de don Américo hacia las corrientes historiográficas que creía de un ciego mecanicismo, contentándose con un repudio que no dejaba de ser simplista.

La crítica literaria, el entendimiento de eso que llamamos España, no puede ser ya idéntico a como lo fue antes de la producción de la figura señera de don Américo. Esta es la deuda que tiene todo español culto con ella y el valor por el que su nombre

se incluirá en los primeros lugares de los intelectuales del siglo XX que recogerán tratados y manuales de las centurias siguientes. Apagados o ensordinados los ecos de combates que enzarzaron entre sí a varios de los miembros de la generación del 1914, la personalidad diamantina de don Américo se presenta al historiador actual en todo unida a la de sus compañeros, juramentados en lograr después de fracasos sin cuento la definitiva modernización de España, hecha desde la sociedad y no desde el Estado, como había sido e iba ser frecuentemente en nuestra nación. Una misma pasión hispana les identificó y una misma amplitud de horizontes conformó sus obras, que hoy podemos calibrar bien como diferentes exvotos a una misma aventura. La de hacer comprender a España a los españoles. El contenido de su obra fue decisivo por su novedad y penetración. Todos nuestros saberes sociales se beneficiaron grandemente de su admirable aportación, no figurando la historiografía en último lugar.

JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO
Facultad de Filosofía y Letras
Plaza del Cardenal Salazar
CORDOBA

Caminando con las botas azules *

En la casi total renuncia al tema gallego y en la utilización del castellano como lengua de expresión se nos ofrecen posibilidades de entender la existencia de otra Rosalía de Castro apenas conocida. Desde *La hija del mar* (Vigo, 1859) hasta *El caballero de las botas azules* (Lugo, 1867) —pasando por el intermedio de *Flavio* (Madrid, 1861)— la narrativa de la escritora se realiza en un camino de lo autobiográfico a lo simbólico; el tránsito desde la oscuridad (la tormenta del mar y la tormenta interior), hasta la luz (las botas refulgentes y camineras del caballero), la fantasía y la esperanza de lo soñado.

«La hija del mar», o la hija del todo y la nada

Antes de 1859 Rosalía había únicamente publicado un breve libro de poemas, *La flor,* en castellano y en Madrid. *La hija del mar* aparece dos años después de su matrimonio, y el mismo en que nace su hija Alejandra. Obra primeriza, obra iniciática y, como es norma, producto de imitación refugiado en lo autobiográfico. En las primeras páginas lo descubre Rosalía presentando a la protagonista: «Hija de un momento de perdición...» «Hija del amor tal vez, apenas la luz del día iluminó sus inocentes mejillas fue depositada en una de esas benditas casas en donde la caridad ajena puede darle la vida...» [1].

Rosalía no puede olvidar su orfandad. Desde ella, desde la infancia que vive en Muxía y la epidemia de tifus que ocurre en 1853 en el lugar, reconstruye un clima poco propicio para la mujer. Conscientemente o no, Rosalía está escribiendo una novela «feminista». Al resaltar la generosidad de la mujer, la falta de libertad de Teresa y Esperanza frente al marido de la primera, en la muerte de Alberto ajusticiado y la salvación de ellas por la venganza, cumple Rosalía el primer objetivo: constituir a la mujer vencedora frente al varón. Y un objetivo secundario: justificar las condiciones de su nacimiento.

Otro tercer objetivo resulta más obvio; está en la voluntad de escribir una novela romántica. Rosalía se muestra como una escritora insegura, en algunos aspectos: todos los capítulos se inician —y se amparan— con citas de escritores esencialmente románticos: Van der Welde, Ossian, Jorge Sand, Zorrilla, Soulié, Byron, Juan de la Cruz, Miss Cummings, B. Saint Pierre, Goethe, Góngora, Mme. Girardin y Víctor Hugo, el propio texto se reafirma con la cita de Hoffman, Byron («el más grande de

* Sobre tres novelas de Rosalía de Castro.

[1] CASTRO, ROSALÍA DE: *Obras completas;* edición de Mauro Armiño. Vol. 2, Madrid, Akal, 1980, pág. 24.



Rosalía de Castro

Rosalía de Castro con su marido, Manuel Murguía, y sus hijos.

los poetas»), Santa Teresa, Espronceda, además de los que nos recita en el prólogo de la novela.

Añádese a ello la imitación de autores españoles, tan próxima que el descubrimiento del recurso parece ingenuidad más que insuficiencia: Cervantes, en el discurso de Don Quijote a los cabreros [2]; Espronceda en la Teresa de su *Diablo Mundo* [3]; las *Noches lúgubres* de Cadalso [4].

Y no acaba aquí la voluntad de Rosalía; todos los tópicos del Romanticismo literario aparecen como en un listado inevitable y generalizador: la orfandad (de Teresa y de Esperanza), la intriga, la desesperación amorosa de Teresa, la muerte por amor (de Fausto), la maternidad descubierta en el desenlace, el panteísmo, la escenografía violenta del mar bravío, el atisbo de ambientación regionalista en la aldea (muy apreciables en el tono y los datos en la *Sotileza* de Pereda, o el *José* de Palacio Valdés), la humanización de objetos, aparición del indiano y, finalmente, la intervención del demonio (las fuerzas oscuras) y la inevitable locura y fatalidad de la protagonista.

---

[2] *Ibíd.*, pág. 63.
[3] *Ibíd.*, pág. 118.
[4] *Ibíd.*, pág. 156.

En una palabra: no hay esperanza para Rosalía y su oscuro nacimiento. *La hija del mar* se convierte una novela de tesis, de intención romántica y biográficamente justificadora; no es poca la voluntad de Rosalía de Castro.

Ni tampoco le faltan algunas contradicciones; frente al amor apasionado propone la escritora como salvación el «cariño santo que emana del alma». Y deberíamos añadir aquí la voluntariedad moral, la religiosidad de que hace gala a lo largo de la obra.

El resultado de *La hija del mar* es el de una novela prototípica, pero excedida en el tono (sentimiento) romántico, en las generalizaciones (la valoración exagerada de la sensibilidad de los poetas), en las líneas psico-argumentales, en la justificación de lo personal. El diálogo es escaso, y en esa escasez tampoco consigue la autora una adecuación mínima en el tono y la elección del lenguaje para cada protagonista.

Consecuencia: para quien será escritora renovadora del lenguaje poético poco supone esta novela. Poco si no es esa iniciativa tendencia a lo simbólico que muestra y que culminará en *El caballero de las botas azules.*

«Flavio», o el tema no resuelto del amor

Flavio es un ensayo sobre la libertad o el amor; un «ensayo de novela» lo define Rosalía; supone, en esta calificación, un paso atrás en su voluntariedad de novelista. No lo es en la continuación de los objetivos que se había marcado en *La hija del mar.* También se presenta en *Flavio* el problema de los orígenes de la escritora. Apenas iniciada la obra necesita Rosalía fijar la paternidad del protagonista. Y la presencia de la mujer frente o contra el hombre se hace patente. Pero...

El narrador acepta el masculino. Leemos: «Despavorido, reuní mis fuerzas y me puse en pie para huir» [5]. No es gratuito el hecho; en seguida observamos un cambio de concepción del papel femenino. No tiene inconveniente Rosalía en acusar la falsedad de la mujer, la hipocresía social. La situación frente al «negocio» del amor es diametralmente opuesta en Flavio (dominado por las pasiones) que en Mara (dispuesta al fingimiento). Amor semisalvaje frente al amor social que, evidentemente, nunca se pondrán de acuerdo, y sí en contra de ambos protagonistas: fracaso en Mara por el abandono de Flavio, y fracaso en éste, que se verá impulsado por la más baja lascivia.

La previsión de Rosalía está clara: el amor no puede triunfar. Matizando: los protagonistas, y especialmente el Flavio de origen confuso, no pueden tener éxito. Y aún más: el papel de Teresa en *La hija del mar* parece asumirlo Flavio. La inversión de papeles es significativa; y también la nueva valoración de la mujer, que en *Flavio* se presenta con mayor feminidad. La mujer es la gran perdedora en la novela; Mara se retira a su soledad mientras Flavio se ríe de su pasado.

El apoyo en elementos tradicionales literarios se centra ahora en Espronceda. La influencia de *El Diablo Mundo* es notable en diferentes pasajes: en la transformación del joven [6], en la aparente locura de Flavio [7]. Es tal a veces que Rosalía lo certifica

---

[5] CASTRO, ROSALÍA DE: *Obras completas;* edición de Victoriano García Martí. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1982, pág. 207.

[6] *Ibid.,* pág. 243.

[7] *Ibíd.,* págs. 252-253.



con naturalidad: «... él, como el Adán de Espronceda...» [8]. Espronceda y la poesía parecen justificar demasiado en la novela; los interminables desacuerdos amorosos entre Mara y Flavio tienen un solo motivo: el que los dos sean poetas.

Todas estas circunstancias conducen a un resultado de novela en exceso pendiente de la necesidad que Rosalía tiene de que no triunfe el amor. Los personajes son, como consecuencia, poco naturales, escasamente coherentes, de muy parcial interiorización, conducidos a un final precipitado y que no soporta la repetición innecesaria de escenas a lo largo de la disparidad emocional de los protagonistas.

«El caballero de las botas azules», o la disposición a la fantasía

En *El caballero de las botas azules,* hay literaturización desde el comienzo de la novela —en el diálogo entre el Hombre y la Musa—, y una clara conceptuación literaria: Homero, Calderón, Herrera, Garcilaso, Cervantes [9]. También en la calificación de lo nuevo y lo viejo, y el intento de desmitificación del Romanticismo [10], que se sigue en la obra, junto a aspectos de crítica a los periódicos, a los malos directores y críticos. Y, algo más excepcional, se critica la novela desde la propia novela, en un tono similar al que usa Espronceda —otra vez en la obra de Rosalía— en *El Diablo Mundo.*

En su actitud crítica debió influir el apedreamiento de los seminaristas de la imprenta donde debería editarse su cuadro de costumbre «El Codio»; se produjo el 30 de noviembre de 1864. Es mínimo este aspecto para poder establecer un mínimo de carácter autobiográfico en la novela. Pero sí es curioso observar cómo aquella iniciativa novelista de *La hija del mar* ha transformado su inseguridad en varapalo crítico y en enunciadora de méritos literarios.

Y algo más importante: el papel de la mujer. ¿En qué se ha transformado? En un cúmulo de hipocresías, banalidades, plegada totalmente a los usos sociales más falsos. Casimira, la marquesa Mara Mari, la señora de Vinca-Rúa, la condesa Pampa, ya sostienen en su nombre una mal disimulada crítica de Rosalía de Castro. La mujer es digna de compasión por el mero hecho de serlo. Y es, en especial, digna de lástima la mujer de la aristocracia española. No el aristócrata varón, que se verá redimido en último extremo en la figura del señor de la Albuérniga.

Insistimos en la resolución que da Rosalía a la novela, de carácter literario, en la búsqueda que el caballero de las botas azules hace del libro de la verdad. Es indudable que en ese libro de la verdad está implícito el comentario de Rosalía sobre romanticismo y románticos, sobre la poesía huera, sobre los pedantes y malos escritores; y todo bajo la invocación del Lazarillo, de Cervantes, Quevedo y la bayroniana ironía.

Rosalía se siente en la sociedad literaria y eso le da alas para la valoración y no sé si seguridad para la utilización de elementos comunes a otro escritor; sobre todo de

---

[8] *Ibíd.*, pág. 278.

[9] Edición de M. Armiño, pág. 251.

[10] *Ibíd.*, págs. 62-63.

Espronceda. Además de los ya señalados, el coro de demonios, que inician *El Diablo Mundo,* y la personalidad demoníaca del propio caballero de las botas azules.

Rosalía parece no sentir tanto la desgracia de su origen, pero sí sentir el fracaso de su vida emocional. En *El caballero...* hay apenas un premio de consolación en los amores matrimoniales de Mariquita y Melchor. ¿Aspiraba Rosalía a ser ella la Mariquita de su novela? A medida que avanza en su creación literaria se siente más segura, y va, al tiempo, haciendo sentir la desgracia de ser mujer; la suya propia. Esto es quizá lo que la empuja a la fantasía, a la utilización de elementos simbólicos en *El caballero...*

Podríamos, por tanto, definir la labor de Rosalía en estas tres novelas como el camino de lo autobiográfico (real) a lo simbólico (fantástico), de la oscuridad del alma (la tormenta) a la luz de la esperanza de un cielo o una gloria (las botas azules), del feminismo a la feminidad, de lo regional (sin excesivo arraigo) a lo social, del amparamiento en la literatura a la crítica literaria.

Y hay otros elementos que también nos deben avisar sobre la escritora: el tema de la emigración, de la galleguicidad son escasos; no hay saudosismo ni voluntad de dolor por el paisaje. No se producen en las novelas el intermedio en el que la prosa de Rosalía pudo haber tenido más éxito: el cuadro de costumbrismo, que tan bien apunta en *Ruinas* (1866) o en *El cadiceño* (1864).

PABLO DEL BARCO
Apartado 30
SEVILLA



Hernán Cortés

Cortés y Méjico en la «Historia» de Raynal

La conquista española de Méjico y la personalidad de Hernán Cortés —pese a la riqueza y fiabilidad de los datos con los que se cuenta para su conocimiento y la abundante bibliografía que los analizan—, han sido temas tradicionalmente controvertidos, ásperamente polemizados y en los que el juicio del historiador, del biógrafo, del ensayista o simplemente de quien ha aventurado criterio sobre la cuestión, se ha visto influido por notas de vivo apasionamiento.

La manipulación de ciertas versiones sobre la conquista y colonización hispanas —llevada a cabo por razones de rivalidad nacional y oportunismo político y ajenas a una mínima consideración imparcial de la realidad—, lo mismo que la amplia difusión que dichas versiones sesgadas tuvieron, han sido causa de la persistencia de actitudes preconcebidas y de la irracionalidad de ciertas posturas. Por otra parte, no cabe ignorar el papel decisivo que en la idea general extendida por Europa sobre la conquista americana ejercieron, desde muy temprano, obras como las de Las Casas y Benzoni [1]. La ulterior promoción de sus ediciones, el interesado ennegrecimiento de

[1] MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *El Padre Las Casas.* Espasa-Calpe, Madrid, 1963 (págs. 361-365). «Una corriente de antipatía hacia los españoles, como preponderantes en política, existía en Italia desde la baja Edad Media... el milanés Girólamo Benzoni publicaba su *Historia del Mondo Nuovo,* Venecia, 1565, inspirándose en la de Gómara, pero recargando los rasgos de crueldad que encontraba en el cronista español, historia que doce años después comienza a divulgarse traducida al latín (1578), al francés, al holandés (1579) y al alemán (1589). Benzoni es, pues, el primero que, en lengua italiana, escandaliza a Europa con la crueldad indiana de los españoles; pero antes que el texto del milanés comenzase a difundirse en traducciones (1578) ya, en lengua española, los escritos de Las Casas, impresos en 1552, cumplían la misma labor de escándalo... En 1578 se publicaba la *Destruición de las Indias* en una traducción hecha al holandés con el fin de demostrar a los patriotas rebeldes de los Países Bajos la crueldad de que era capaz el dominio de los españoles, y en Amberes (1579) salía a la luz una traducción francesa, cuya portada es completamente propagandística: *Tyrannies et cruautéz des Espagnols, perpetrées e's Indes Occidentales, qu'on dit le Nouveau Monde, Brievemente déscrites par l'Evesque Dom Frere Bartelemy de Las Casas ou Casaus de l'ordre de Saint-Dominique, traduictes par Jacques de Miggrode. Pour servir d'exemple et advertissement aux XVII Provinces du Païs Bas. (Heureux celuy que devient sage /En voyant d'autry le dommage).* Y en ese mismo año 1579 aparecía una segunda edición de la traducción holandesa. Los sucesos políticos lo pedían. En este mismo año crítico la *Historia del Mondo Nuovo,* de Benzoni, era traducida al francés en Ginebra y era puesta en latín por el hugonote Urbain Chauveton, recargando las tintas crueles. Años después, esta traducción latina de Benzoni se hizo libro de biblioteca cuando el grabador y librero Theodore De Bry (exiliado en Alemania) la incorporó en su voluminoso repertorio en 25 partes *Collectiones peregrinationum in Indiam,* Francfort, 1590; en este infolio aparecen, entre otros grabados ilustrativos, 17 hermosas láminas interpretando no el relato de Benzoni (o de Gómora), sino el de la *Destruición,* con exageración gráfica de las principales crueldades enormizadas por Las Casas, láminas que sirvieron de eficaz instrumento político (M. Bataillon es quien ha puesto en claro la parte que en la formación de la leyenda negra tuvo la progresiva agravación de truculencia en las etapas Gómara-Benzoni-Chauveton-De Bry).»

la conducta española y la exagerada atrocidad expuesta en los relatos y grabados que se hicieron circular, convirtieron esa acción propagandística en un claro antecedente de las maniobras de «desinformación» activista de las que posteriormente se ha hecho una técnica institucionalizada al servicio de políticas, regímenes y estados.

Aquel proceder se basó en la selección de cuantos criterios negativos hubieron sido formulados por informadores que, aparentemente, pudieran estimarse como críticos objetivos no sospechosos de parcialidad, para multiplicar la resonancia de sus afirmaciones, si bien exaltando la figura del censor a esos solos efectos e ignorando cuanto de valioso hubiera en otras de sus aportaciones. Así, Menéndez Pidal, aludiendo al obispo de Chiapas, ejemplifica claramente: «Las Casas no fue estimado por sus obras mayores de valor histórico. Su excelente *Historia* del descubrimiento de las Indias y su *Apologética Historia* de los indios, no hallaron un editor coetáneo, como lo hallaron tantas otras crónicas y descripciones del mundo recién descubierto y sólo modernamente fueron dadas a la luz en 1875 y 1909. En cambio, el opúsculo titulado *Destruición de las Indias,* impreso atropelladamente por Las Casas, en Sevilla, 1552, sin la licencia oficial que toda impresión necesitaba, fue muy reimpreso en Europa. Este opúsculo carece de valor histórico, pues sin ninguna precisión en los datos, está destinado a sostener que los españoles nunca hicieron en América otra cosa que robar, destruir, atormentar y matar millones y millonadas de indios, y este opúsculo con algunos fragmentos de otros folletos, es el *único* fundamento de la fama mundial del obispo don Fray Bartolomé, pues, desde 1578 hasta la segunda mitad del siglo XVII, fue traducido a seis idiomas europeos, en más de cincuenta ediciones, con aplauso entusiasta por ser denigrante para España y servir como propaganda antiespañola, tanto a los patriotas de la independencia de los Países Bajos, como a los beligerantes en la guerra de los Treinta Años» [2].

Con la paz de Westfalia, en 1648, pareció dejar de existir interés en la prosecución de la campaña infamante contra España, una vez fracasadas las aspiraciones hegemónicas de la dinastía de los Austria. Sin embargo, aquella campaña retomaría auge en las primeras décadas del siglo XIX con motivo del movimiento independentista hispanoamericano, rebrotando también oportunamente a finales de aquella centuria con ocasión del conflicto hispano-estadounidense [3].

En definitiva, a lo largo de varios siglos, y sobre la base de los argumentos de tipo lascasiano —según los cuales en cuarenta años habrían perecido de malos tratos

---

[2] *Ibídem* (págs. V-VI): «... las traducciones de Las Casas son incontables; tenemos noticia por lo menos de 21 ediciones en holandés, ocho en italiano, seis en francés, cuatro en alemán, dos en inglés y dos en latín... Aunque una vez abatido el poder de España en Westfalia la gran boga de las obras de Las Casas cesó, aún después, en la segunda mitad del XVII se repitieron, según varias oportunidades políticas, hasta ocho ediciones en las mismas seis lenguas de antes».

[3] *Ibídem* (pág. 383): «A comienzos del lamentable año 1898 se necesitaba provocar en la opinión de los Estados Unidos un sentimiento bélico antiespañol, y entre otros recursos de toda clase, el editor J. Böller, en Nueva York, echó mano a una traducción libre de la edición francesa de 1620, *An Historical and True Account of the Cruel Massacre and Slaughter of 20.000.000 of People in the West Indies by the Spaniards. Written by Bishop Las Casas, an Eye Witness,* y está reconocido que el convencimiento sobre la persistente crueldad de los españoles, autorizado aquí por *un testigo ocular,* tuvo mucha influencia en promover la guerra entre los Estados Unidos y España y en la absorción estadounidense de las Filipinas.»

doce millones de indígenas [4]—, la acusación de matanzas de aborígenes fue un tema y un cómputo incrementado y repetido, entre otros, por Guillermo de Orange en su *Apología,* 1580, al atribuir a los españoles la pretensión de exterminar a los pobladores de los Países Bajos como habían hecho en América, «où ils ont fait mourir miserablement plus de vingt millions de personnes» [5]; por Sébastien Mercier, en su obra *L'an 2440,* publicada en 1771, en que se acusaba a España de «haber cubierto el nuevo continente con treinta y cinco millones de cadáveres», en tanto que Cornelius De Paw en el artículo *Amérique,* redactado para los *Suppléments* y la *Encyclopédie,* reprochaba a Las Casas que hubiera afirmado que «en cuarenta años sus compatriotas han degollado a cincuenta millones de indios» [6]; por Simón Bolivar en carta al director de *The Royal Gazette* de Jamaica, 1815, en la que citaba como prueba de la ferocidad hispana el que Las Casas hubiera visto, con sus propios ojos, verter «la sangre de más de veinte millones de víctimas» [7]; finalmente, en fecha tan reciente como 1898, por el norteamericano J. Böller, quien en *An Historical and True Account...* reiteraba dicha cifra como la de indígenas inmolados por los españoles [8].

El tremendismo, la truculencia de las narraciones y sus representaciones gráficas, unido a aquella desmesurada cuantificación en el genocidio que se atribuía, hizo de la hecatombe demográfica padecida [9] el argumento esencial probatorio de una presunta vesanía e inhumanidad hispanas. Pero a tales supuestos crímenes, tamañas víctimas: en efecto, la hipotética exterminación masiva de poblaciones indígenas significaba la existencia de una América precolombina muy ampliamente poblada; la pretendida destrucción cultural llevada a cabo implicaba la existencia previa de florecientes civilizaciones aborígenes; la inmensidad de los estragos causados por los conquistadores determinaba la magnificencia del cuerpo social y económico que había sido domeñado, lo que indirectamente consagraba el valor y el esfuerzo de quienes lo habían conseguido.

Sin embargo, en el siglo XVIII, va a surgir una interpretación distinta de aquella

---

[4] MASÍA, ANGELES: *Historiadores de Indias. Estudio Preliminar.* Ed. Bruguera, Madrid, 1972 (pág. 66) y también Michèle Duchet *(Op. cit.,* infra, pág. 171).

[5] MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Op. cit.,* pág. 363.

[6] DUCHET, MICHÈLE: *Antropología e Historia en el Siglo de las Luces.* Ed. Siglo XXI, Madrid, 1975 (págs. 169-172).

[7] MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Op. cit.,* pág. 371.

[8] *Ibídem* (pág. 383).

[9] El descenso demográfico no es lógico atribuirlo a una consciente política de exterminio del indígena llevada a cabo por los españoles. Por el contrario —y al margen de la poderosa influencia del espíritu evangelizador que trató de conservar a las poblaciones indias—, el interés económico de los hispanos precisaba de una abundante mano de obra aborigen que pudiera ser explotada, por lo que su destrucción consciente no es admisible. Cuestión distinta es el hecho —señalado por Pierre Vilar *(Oro y moneda en la Historia,* pág. 124)— de que en la explotación de los recursos americanos, desde el punto de vista de los costes, la mano de obra no significara casi nada; ausencia de remuneración que no aseguró la subsistencia y futura renovación familiar de las poblaciones indígenas. Junto con ello, el contacto de dos mundos hasta entonces extraños (propagación de enfermedades infecciosas desconocidas y el choque cultural, tuvieron que ser elementos más decisivos, en la inicial caída poblacional, que la acción bélica del reducido número de conquistadores que llevaron a cabo el sometimiento de los indios y la mínima efectividad destructora de las armas de principios del siglo XVI.

tradicional versión de la conquista y establecimiento de los españoles en América. Lo mismo que antes, aunque por otras motivaciones, se cuestiona la licitud de aquella acción, pero ahora varía el enfoque crítico: hasta cierto punto, y en sus notas más exageradas, la acusación sobre el afán sanguinario y destructor de los hispanos resultaba ya poco convincente. No se trataba, por tanto, de difamar como antes a un rival, agravando la acusación mediante la magnificación de las víctimas y el valor de lo supuestamente devastado, sino de atacar más sutilmente su prestigio, negando la grandiosidad, el mérito y la trascendencia de lo llevado a cabo por él, aunque sin por ello dejar de insistir en su inhumanidad y dureza. Al indio se le continuará exhibiendo como inmolado por el conquistador y a éste teñido con la sangre inocente de aquél..., pero ahora la conquista se presentará desprovista de la grandeza que su magnitud y el ánimo sobrehumano de su realización le habían otorgado. Haciendo mezquino el escenario de la gesta se lograba empequeñecer la figura de sus protagonistas: tanto españoles como aborígenes.

Así, al despojar de gloria a la hazaña minimizando la entidad del sometido y de la empresa; al cuestionar sus dificultades reduciendo y achatando el valor de las decisiones y las energías empleadas, se lograba de forma más efectiva desautorizar la conquista y la colonización; y todo ello partiendo de un supuesto punto de vista «racional» de los hechos y de una autocomplacida concepción «ilustrada» en el enjuiciamiento de los comportamientos. Tal era la versión de la conquista mejicana que ofrecía el abate y antiguo jesuita Guillaume-Thomas Raynal en su *Historia de las Dos Indias.*

La publicación tuvo por título *Histoire Philosophique et Politique des Etablissemens et du Commerce des Européens dans les Deux Indes* [10], y la gran nombradía que alcanzó su autor vino determinada, en gran parte, por el hábil lanzamiento del libro, fruto literario de colaboración [11], pero del que fue Raynal el único perceptor, tanto de la celebridad como de sus utilidades materiales, sobre todo a partir de 1780, cuando la obra, tras haber sido condenada, conoció su máxima difusión y Raynal, con la palma de la persecución y el exilio, logró tanto prestigio —como «el más audaz promotor de las nuevas ideas»— cuanto beneficio mediante una estudiada serie de reimpresiones, traducciones y compendios fragmentarios del libro.

Desde el punto de vista científico, la *Historia de las Dos Indias* suponía un resumen actualizado de los conocimientos existentes sobre los territorios coloniales —producciones, tráfico mercantil, formas de vida de sus pobladores—, así como de la

---

10 Nos referimos a ella, abreviadamente, como *Historia de las Dos Indias.* Publicada anónimamente en Amsterdam, en 1770, cuatro años más tarde apareció su segunda edición en La Haya, igualmente sin el nombre del autor. En 1780 vio la luz la tercera y definitiva edición, firmada por Guillaume-Thomas Raynal, e impresa en Ginebra. La condena de la obra por los tribunales civiles y eclesiásticos fomentó su difusión en múltiples reediciones, reimpresiones y publicaciones parciales, cuyo número exacto se desconoce. R. R. Palmer la estima traducida a cinco o seis idiomas, con un total de 55 ediciones; Hans Wolpe computa 30 ediciones auténticas, con independencia de más de 40 ediciones piratas; Feugère calcula unas 70 ediciones y George Rudé 35, en cinco o seis idiomas.

11 En la actualidad, está demostrado que la obra de Raynal fue una labor de colaboración, en la que participaron, además de él, un grupo de enciclopedistas, filósofos y literatos radicales como Diderot, Pechméja, D'Holbach, Valadier y Deleyre.

organización de los «establecimientos» europeos en ultramar. Pero las pretensiones del autor —y del conjunto de los colaboradores— desbordaban dicho ámbito; su última y real finalidad la constituía el que la obra actuara como revulsivo social, con el propósito de contribuir a desmantelar el orden tradicional imperante: el Antiguo Régimen [12].

En resumen, la obra de Raynal prueba la existencia de una postura crítica en la que, con la fatuidad de ciertos «ilustrados» ultrapirenaicos, no sólo se mantenía una actitud antiespañola, sino que descalificaba la importancia de los logros de la población autóctona americana. Así, en este artículo, se exponen algunas de las opiniones de Raynal sobre Méjico y la conquista, en versión extractada de las recogidas del texto original, según el libro VI de la tercera edición de la obra, Ginebra 1780 (Livre VI. *Découverte de l'Amerique. Conquête du Mexique. Etablissemens espagnols dans cette partie du Nouveau-Monde)*. Destaquemos que pese a las múltiples ediciones de la obra en distintos idiomas, nunca fue traducida por entero al castellano. En efecto, aunque una versión parcial y expurgada al español fue llevada a cabo por el duque de Almodóvar en 1784-1788 [13], ésta no abarcó la totalidad de la obra. De los diez volúmenes que integraban la tercera edición de Raynal en 1780, Almodóvar sólo tradujo el contenido de los dos primeros y parcialmente del tercero; es decir, únicamente vertió a nuestro idioma los cinco libros iniciales de Raynal, cuando el índice de la obra francesa lo integraban un total de diecinueve, absteniéndose de traducir los libros VI, VII, VIII y parte del XII en los que se abordaba la conquista y establecimiento de los españoles en ultramar y en los que se atacaba violentamente la colonización hispana.

La lectura de la obra de Raynal no fue permitida en España, siendo perseguida la posesión de ejemplares de la misma por el Santo Oficio. Dada la virulencia de su crítica sobre el comportamiento colonial español, la *Historia de las Dos Indias* contó con la enemiga declarada de las autoridades hispanas, tanto en la metrópoli como en América, donde la introducción del libro también estuvo prohibida.

Almodóvar, aunque no tradujo la parte del original que hacía referencia a la conquista del Nuevo Continente, sin embargo, combatió el reproche que hacía Raynal sobre la exageración con la que los cronistas españoles la habían ponderado: «Puede ser —argumentaba Almodóvar— que algunos historiadores nuestros hayan usado de hiperbólicas expresiones y de pomposos términos; hayan exagerado las acciones de los nacionales..., pero es cierto que hay otros que han escrito con una veracidad digna de todo aprecio, con admirable sencillez, con natural estilo, y que sus relaciones tienen toda la autenticidad que cabe en la fe humana...; es grandísima necedad o refinada malicia desechar todo autor español por sólo la calidad de nacional y dar por nulas sus autoridades, admitiendo solamente la de un Casas u otro frenético semejante,

---

12 GARCÍA REGUEIRO, OVIDIO: *Ilustración e intereses estamentales*. Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1982 (págs. 33 y 78-79). En el libro se hace un análisis de los planteamientos económico-sociales sostenidos por Raynal en la *Historia de las Dos Indias*.

13 ALMODOVAR, DUQUE DE (EDUARDO MALO DE LUQUE): *Historia Política de los establecimientos ultramarinos de las naciones europeas*. Madrid, 1784-1790; imprenta de Antonio de Sancha (cinco volúmenes).

poseído de un fanatismo escandaloso»[14]. Y, también: «Verdaderamente, la mayor parte de las plumas extranjeras se han empeñado a porfía en desacreditar la España, sin haber leído ni examinado sus verídicas y naturales historias, sus exactas (y) auténticas relaciones; y cuando semejantes escritores siguen algún autor español, es bebiendo únicamente en la cenagosa cisterna de un solo particular sospechoso (fray Bartolomé de Las Casas) que, ciego de un celo indiscreto, o de otros intereses, se dejó llevar de su exaltada cólera y ardiente espíritu de partido»[15].

El reproche de Almodóvar aludía justamente a la parcialidad del autor que traducía, pues Raynal, en las páginas dedicadas a la conquista de Méjico, si bien mencionaba a dos autores españoles —Acosta y Herrera—, tales cronistas sólo representaban un mínimo de la pléyade que podía haber consultado para tratar el tema, siendo muchos de aquellos escritores protagonistas de la conquista y otros contemporáneos de los acontecimientos, y de una incuestionada veracidad y desasimiento en sus juicios. Incluso de las escasas fuentes que Raynal menciona, parece que sólo recogía lo que convenía a sus opiniones, ignorando lo que podía contradecirlas. Así, no debió haberlas analizado profundamente, pues en el caso del jesuita José de Acosta éste, en su *Historia natural y moral de las Indias,* trataba de impugnar la opinión de que los indios eran gente bestial y sin casi entendimiento, criterio que juzgaba inaceptable tratándose de seres humanos, sin que fuera peyorativa la diferencia de razas existente, pues los rasgos de disparidad los estimaba meramente superficiales e intrascendentes; Raynal, por el contrario, consideraba al indígena americano tan biológicamente degradado como la flora y la fauna del Nuevo Continente. En cuanto a la información que pudo obtener de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar Océano,* de Antonio de Herrera y Tordesillas, esta obra, aunque refunde datos de otras fuentes, hay que tener en cuenta que fue redactada cuando aún no habían aparecido textos tan esenciales para el conocimiento de la conquista mejicana y del carácter y costumbres de los aborígenes como los de Bernal Díaz del Castillo y de Fernández de Oviedo, dos de las más valiosas aportaciones en la historiografía hasta entonces elaborada[16], y que Raynal no pudo conocer por intermedio de Herrera.

Veamos, consiguientemente, cuáles eran las consideraciones que hacía Raynal en el capítulo de su obra dedicado a la «Idea que se debe tener de Méjico, antes de que fuera sometido a España» y las tendencias que en él pone de manifiesto.

Comenzaba el abate francés por negar el poderío del imperio azteca, cuestionando incluso la magnitud de su gran capital. Para él: «De creer a los españoles, Méjico era una ciudad espléndida: sus muros circundaban treinta mil casas, hermosos edificios y una inmensa población. El palacio del monarca, construido en mármol y jaspe, era de prodigioso tamaño; baños, fuentes y estatuas lo decoraban. Repleto de cuadros, algunos de ellos realizados utilizando sólo plumas de aves, lucían el colorido y la luminosidad de lo auténtico. Como el emperador, la mayoría de los grandes nobles mejicanos poseían zoológicos en los que se reunía la fauna del Nuevo Continente, al

---

[14] *Ibídem* (Prólogo al Vol. V, págs. V-VIII).

[15] *Ibídem* (Apéndice al Vol. II, págs. 5-6).

[16] MASÍA, ANGELES: *Op. cit.,* págs. 59-61.

igual que sus jardines se adornaban con plantas de todas clases: cuanto de original y brillante podía ofrecer el suelo y el clima de Méjico era objeto de lujo en el seno de una nación rica, donde la naturaleza era bella, pero las artes imperfectas. Existía gran número de templos, la mayoría magníficos, aunque tintos en sangre y adornados con las cabezas de los infelices sacrificados en ellos».

«Una de las mayores bellezas de esta ciudad grandiosa la constituía una plaza, habitualmente concurrida por cien mil personas, llena de tiendas y almacenes, donde los mercaderes exponían todas las riquezas del campo y la manufactura mejicanas. Pájaros multicolores, conchas brillantes, flores innumerables, esmaltes y obras de orfebrería daban a este mercado una vistosidad, belleza y brillantez superiores a la que pueden ofrecer las más ricas ferias de Europa. Cien mil canoas discurrían sin descanso de las márgenes de la laguna a la ciudad, y de ésta a las orillas. El lago estaba orlado por cincuenta ciudades y una multitud de pueblos y aldeas. El resto del imperio, en cuanto lo posibilitaba el territorio, ofrecía el mismo espectáculo, con la sola diferencia existente en todas partes entre la capital y las provincias» [17].

Tal era la descripción de la ciudad de Méjico que Raynal atribuía a los conquistadores [18]. Para él, sin embargo, la contradicción entre aquella supuesta grandeza y el nivel cultural real del pueblo mejicano ponía en evidencia la desbordante

---

[17] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (Tomo III, Libro VI, pág. 403).

[18] Sobre la magnitud de la hazaña en el Anáhuac y la veracidad en la descripción de los hechos y en sus referencias a la ciudad de Tenochtitlan —capital del imperio azteca—, la crónica de Bernal Díaz del Castillo es absolutamente fidedigna (tanto como testigo directo, al haber sido uno de los soldados de la expedición de Cortés, como por su imparcialidad y objetividad en el relato, escrito cuando por edad y situación no tenía interés en falsear los datos ni halagar vanidades). Su descripción de la gran plaza de Tlatelolco, en la capital mejicana, respira autenticidad: «... desque llegamos a la gran plaza, que se dice el Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en todo tenían... cada género de mercaderías estaban por sí, y tenían situados y señalados sus asientos. Comencemos por los mercaderes de oro y plata y piedras ricas y plumas y mantas y cosas labradas y otras mercaderías de indios esclavos y esclavas; digo que traían tantos dellos a vender aquella gran plaza como traen los portugueses los negros de Guinea... Luego estaban otros mercaderes que vendían ropa más basta y algodón e cosas de hilo torcido, y cacahueteros que vendían cacao, y desta manera estaban cuantos géneros de mercaderías hay en toda la Nueva España, puesto por su concierto de la manera que hay en mi tierra, ques Medina del Campo, donde se hacen las ferias, que en cada calle están sus mercaderías por sí; ansí estaban en esta gran plaza». Bernal Díaz citaba, entre otras, las siguientes mercancías: mantas de henequén, sogas y cotaras; cueros de distintos animales «dellos adobados y otros sin adobar»; fríjoles, chía, legumbres y yerbas; gallinas, gallos de papada, conejos, liebres, venados y anadones, perrillos; fruteras que vendían «cosas cocidas, mazorreras y malcocinado»; todo género de loza «hecha de mil maneras, desde tinajas grandes y jarrillos chicos; miel y melcochas y otras golosinas; madera, tablas, cuñas, vigas, tajos y bancos; leña ocote; y añadía: «había muchos herbolarios y mercaderías de otra manera, y tenían allí sus casas, adonde juzgaban tres jueces y otros como alguaciles ejecutores que miran las mercaderías. Olvidádoseme había la sal y los que hacían navajas de pedernal, y de cómo las sacaban de la misma piedra; y vendían (también) hachas de latón y cobre y estaño, y jícaras, y unos jarros muy pintados de madera hechos. Ya querría haber acabado de decir todas las cosas que allí se vendían, porque eran tantas de diversas y calidades, que para que lo acabáramos de ver e inquirir, que como la gran plaza estaba llena de tanta gente y toda cercada de portales en dos días no se viera todo... e entre nosotros hobo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, e en Constantinopla e en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaño e llena de tanta gente no la habían visto» *(Historia verdadera de la conquista de la Nueva España).*

fantasía de los españoles que él, como philosophe y hombre del «siglo de las luces», pretendía probar racionalmente. Así, «aquel pueblo azteca —decía— cuya antigüedad no era remota, que no mantenía contacto con naciones instruidas, que desconocía la metalurgia del hierro como ignoraba la escritura, que no dominaba ninguno de los oficios a los que debemos el adelanto del conocimiento y la capacidad de ejercer otros, y que se encontraba sito bajo los efectos de un clima en el cual las facultades del hombre no las despierta la necesidad; este pueblo, se nos asegura, se había encumbrado a aquel destacado nivel por su sola genialidad. La falacia de tan hiperbólica descripción —formulada en momentos de vanidad por un triunfador inclinado instintivamente a la exageración, o equivocado por la superioridad de un imperio regularmente estructurado en contraste con las regiones salvajes de aquel hemisferio, hasta entonces devastadas—, hizo que esa falsedad llegara a ser fácilmente admitida por todos. Para comprender tal error sólo es preciso contrastar la situación actual de Méjico con el estado en que los conquistadores pretendían haberlo encontrado: ¿Quién ignora los lamentables efectos de una tiranía destructiva, de una continuada opresión?; sin embargo, por mucho que se evoquen las destrucciones llevadas a cabo en las Galias e Italia por los bárbaros del Norte, es evidente que cuando aquel turbión hubo pasado perduraron, sobre aquellos territorios, ruinas que testimoniaban —y que acreditan aún— la grandeza de los países subyugados».

«¿Acaso ofrece Méjico semejantes restos espléndidos? Por tanto, hay que aceptar como prueba, respecto a Méjico, que los edificios públicos y particulares tan orgullosamente ponderados sólo eran informes masas de piedras amontonadas unas sobre otras; que la célebre ciudad no era más que un poblachón constituido por una multitud de chozas rústicas irregularmente repartidas sobre una gran superficie; y que los demás lugares que se han querido exaltar por su grandiosidad o hermosura, eran aún inferiores a aquella primera de las ciudades» [19].

Vemos, por tanto, que Raynal, como «ilustrado», participaba del criterio «catastrofista» sobre el hundimiento de la antigua Roma. Para los hombres del XVIII —como para los renacentistas—, sólo la *barbarie* de los germanos (en su sentido peyorativo y no en el auténtico del término latino *barbari)* había actuado como un movimiento sísmico en la destrucción del imperio romano —impresionante construcción política cuyos restos arquitectónicos, jurídicos y literarios aún emergían tras las «tinieblas» del medievo—. Pero no puede establecerse ningún tipo de parangón entre las repercusiones culturales de las invasiones bárbaras de la Roma de Occidente con las de la victoria española sobre los aztecas: Raynal no reparaba en que los pueblos del Norte, a los que aludía, habían acabado asimilados por las superiores cultura y economía latinas, y que pese a su predominio habían jugado un modesto papel en el declinar de la Europa antigua, en comparación a lo que supuso la crisis del esclavismo y la ulterior ruptura del equilibrio económico mediterráneo; por el contrario, en el contacto entre la civilización europea y la indígena americana, el triunfo bélico español fue sólo una manifestación de la superioridad cultural y económica de los recién llegados, lo cual quedó firmemente consagrado en el futuro del Nuevo Continente.

---

[19] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 405).

Este último aspecto, sin embargo, sí era recogido por Raynal, aunque le servía para reducir el mérito de la conquista, el cual atribuía a fabulosos relatos desvirtuadores del valor real de Méjico que, despectivamente, consideraba «nada, en comparación con los pueblos civilizados del Antiguo Continente».

Así, escribía en la *Historia de las Dos Indias:* «Evidentemente, los trabajos llevados a cabo por el hombre están siempre en relación con su fuerza y con los instrumentos que utiliza: por ello, sin dominar la ciencia mecánica y sin la invención de máquinas no es factible la erección de grandes monumentos; sin cuadrante ni telescopio no cabe realizar estimables progresos astronómicos, ni lograr ninguna precisión en las observaciones; sin conocer la metalurgia del hierro no puede contarse con martillos, tenazas, yunques, fraguas, sierras, hachas, troqueles, ni puede realizarse ninguna obra en metal que merezca consideración, ni de albañilería, ni ninguna armazón, carpintería, arquitectura, grabado o escultura. Incluso contando con esos medios, ¿cuánto tiempo no necesitan nuestros operarios para extraer de la cantera un bloque de piedra, alzarlo y transportarlo?, ¿cuánto tiempo no les lleva el escuadrarlo? Por tanto, sin nuestros recursos, ¿cómo sería posible dar término a tales tareas? Evidenciaría un gran talento el salvaje que al contemplar por primera vez nuestros grandes edificios los hubiera admirado como resultado de nuestra fuerza y habilidad, sin atribuirlos, por el contrario, a un fenómeno extraordinario de la naturaleza que hubiera levantado las columnas, horadado las ventanas, colocado los entarimados y preparado aquel prodigioso espacio que suponía para él la más hermosa gruta que las montañas le hubieran ofrecido jamás. Por tanto —concluía Raynal—, despojemos a Méjico de cuanto le han prestado los relatos fabulosos y nos encontraremos que ese país, aunque muy superior a las regiones salvajes que hasta entonces habían recorrido los españoles en el Nuevo Mundo, no era nada en comparación con los pueblos civilizados del Antiguo Continente» [20].

En cuanto a la consideración de las instituciones de los mejicanos, Raynal, sin entrar en el análisis detenido de las mismas —y para ello sí habría podido contar con las valiosas aportaciones de los cronistas españoles que repudiaba sin conocerlas—, se servía de una somera descripción para llevar a la mente de sus lectores las asociaciones de ideas y formulaciones políticas que interesaban a la finalidad ideológica de su obra: el ataque al Antiguo Régimen y la quiebra del orden estamental todavía imperante.

«El imperio mejicano —escribía Raynal— estaba sometido a un despotismo tan cruel como mal organizado. El miedo, poderoso resorte de los gobiernos arbitrarios, ocupaba el lugar de la moral y la ética. El soberano se había convertido, poco a poco, en una especie de deidad ante la cual ni los más temerarios osaban alzar la mirada y de quien ni los más imprudentes se permitían juzgar sus actos. Es comprensible que los hombres civilizados adquieran cada día, a cambio del sacrificio de su propia libertad, aquellos placeres y comodidades a los que están acostumbrados desde la infancia; pero no se entiende que aceptaran pasivamente la servidumbre pueblos a los que la ruda naturaleza no ofrecía más felicidad que la cadena social que los igualaba, sin pensar que para ser libres no tenían más que remontar una montaña o cruzar un

---

[20] *Ibídem* (pág. 407).

río. Ello resulta inconcebible si no supiéramos cómo, en todas partes, la rutina y la superstición desnaturalizan a la especie humana.»

«Muchas de las provincias que formaban parte del vasto dominio mejicano —continuaba Raynal— se gobernaban por sus leyes primitivas y según sus antiguos principios, pues al ser solamente tributarias del imperio continuaban regidas por sus propios caciques. El deber de estos grandes vasallos se reducía a custodiar o rectificar las fronteras del estado, según las órdenes recibidas, y contribuir permanentemente a las cargas públicas —al principio a partir de unas cuantías fijas y en los últimos tiempos según las necesidades, la avidez o los caprichos del déspota—. La administración de las regiones más directamente dependientes del soberano estaba confiada a grandes señores que, en sus funciones, eran auxiliados por nobles de condición inferior. Estos agentes habían disfrutado inicialmente de rango e importancia, pero acabaron en simples instrumentos de la tiranía una vez que el poder arbitrario se hubo alzado sobre las ruinas de un régimen que podríamos calificar de feudal. A cada uno de ellos le era asignada una porción de tierra más o menos extensa, y el mismo privilegio se concedía a quienes —designados por la corte— participaban en los consejos o conducían los ejércitos. Se cambiaba de dominio territorial al cambiar de ocupación y se perdía aquella posesión una vez retornados a la vida particular. También existían donaciones más completas, las cuales se podían enajenar o transmitir hereditariamente, pero eran poco numerosas y estaban sólo ocupadas por personas pertenecientes a los sectores más elevados.»

«El pueblo no participaba más que de los comunales. Su extensión estaba determinada por el número de habitantes. En algunas de estas tierras los trabajos se hacían colectivamente, siendo depositadas las cosechas en graneros públicos para después ser repartidas según las necesidades respectivas. En otras, los cultivadores se distribuían los campos y los explotaban directamente en su propio beneficio. Sin embargo, en ninguno de ambos casos se permitía al cultivador disponer de la tierra. Muchos distritos, más o menos extensos, estaban poblados por una especie de siervos vinculados a la gleba, transmitidos de un propietario a otro, sin que ellos pudieran pretender más que una subsistencia elemental y precaria. E incluso había hombres en situación aún más envilecida: los esclavos domésticos, cuya vida era considerada tan despreciable que, según el informe de Herrera, se les podía privar de ella sin temor al castigo de las leyes.»

«Todos los sectores de la población —afirmaba Raynal— contribuían al mantenimiento del gobierno. En las sociedades evolucionadas los tributos se satisfacen en moneda metálica; pero este medio de pago, común para todos los valores, era ignorado por los mejicanos, aunque el oro y la plata los tuvieran a su disposición. Ciertamente habían comenzado ya a intuir la conveniencia de contar con un medio universal de cambio y así empleaban granos de cacao en algunas operaciones de comercio al menudeo, pero su utilización era restringida sin ser extensible al pago de impuestos, pues los censos adeudados al fisco eran todos satisfechos en especie. Los agentes de la Administración recibían sus retribuciones en género y para ello retenían una parte de lo que habían recaudado. La obligación exigida a todas las comunidades de cultivar una parte de la tierra en beneficio del monarca equivalía a la tercera parte

de lo que cosechaban. Igualmente, los cazadores, pescadores, alfareros, pintores, todos los artesanos sin distinción, entregaban mensualmente la misma proporción de sus ganancias; incluso los mendigos estaban tasados con contribuciones fijas, las cuales debían satisfacer bien con su trabajo o de sus limosnas.»

«La agricultura mejicana no estaba desarrollada —aseguraba Raynal—, aunque la mayoría de sus habitantes hicieran de ella su ocupación única. Los cultivos se limitaban al maíz y al cacao, e incluso su recolección era muy limitada: en caso contrario —razonaba el autor—, los españoles no hubieran carecido tan frecuentemente de subsistencias. La insuficiencia de esta actividad primaria pudo radicar en varias causas: la inclinación al ocio sentida por estos pueblos; la imperfección de los útiles que empleaban; la depredación de sus campos por los nómadas y los animales salvajes; la opresión constante del gobierno; en fin, por su constitución física singularmente débil, lo que en parte procedía de una alimentación mala e insuficiente. La dieta de los ricos, de la nobleza y de los dignatarios tenía por base además de los productos de la caza y pesca, gallinas de Indias, ánades y conejos, únicos animales que aparte de pequeños perros habían sabido domesticar. La alimentación de las masas populares se reducía al maíz, preparado de formas diversas, al cacao disuelto en agua caliente y aderezado con miel y pimienta, y a hierbas campestres que no fueran demasiado duras o tuvieran mal olor. Consumían algunas bebidas que no embriagaban; los licores fuertes estaban rigurosamente prohibidos y para consumirlos era preciso el permiso de las autoridades, el cual no se concedía más que a los ancianos y enfermos. Solamente en algunas solemnidades o durante la realización de trabajos públicos recibía cada individuo una ración proporcional a su edad. La embriaguez se consideraba como el más despreciable de los vicios: públicamente se rapaba al convicto de haberla cometido y su casa era derruida; si ejercía algún oficio público se le desposeía de él, siendo inhabilitado a perpetuidad para el desempeño de cargos» [21].

En cuanto a la descripción antropológica y etnológica del pueblo mejicano, la versión de Raynal seguía las erróneas apreciaciones científicas mantenidas por autoridades como Buffon y De Paw.

Cornelius de Paw, en 1768, planteaba en su *Discours préliminaire* la cuantificación de la población indígena americana. El la evaluaba, antes de la llegada de los europeos, en treinta o cuarenta millones de personas, por lo que consideraba que el exterminio de una tercera parte de la misma (los 12 millones indicados por Las Casas) tenía que venir referida a los sacrificados conjuntamente por españoles, franceses, ingleses, portugueses y holandeses en la totalidad del continente.

Según Duchet, para De Paw, «la imagen de una América fabulosa, rica en hombres y en monumentos prodigiosos... se borra tras la de un continente inmenso y desolado, dejado en barbecho perpetuo por pueblos incultos y dispersos, donde algunas ciudades reducidas al rango de aldeas ya no ilusionan a nadie. El mito de la conquista se viene abajo: el despoblamiento de América, la debilidad y la cobardía de sus habitantes la entregaron indefensa a un puñado de aventureros» [22].

---

21 *Ibídem* (pág. 408).

22 DUCHET, MICHÈLE: *Op. cit.*, págs. 172-173.

La actitud de Raynal también se mostraba profundamente influenciada por las consideraciones del naturalista Buffon. Para éste «los americanos son pueblos nuevos, no puede dudarse de ello si se considera su escaso número, su ignorancia y los pocos adelantos que los más civilizados de ellos habían realizado en las artes» [23]. De ahí la facilidad de la conquista que, según Buffon, confirmaba aquella realidad; consiguientemente, el análisis de lo que había sido la América precolombina tenía que realizarse partiendo de los datos de la historia natural y no de las exageradas versiones de los conquistadores.

Raynal, evidentemente de acuerdo con tales criterios, miserabilizaba la situación física y cultural de los indios que describía en los siguientes términos: «Los mejicanos iban generalmente desnudos. Se pintaban el cuerpo y sombreaban sus cabezas con adornos de plumas. Según su rango, pendían de su nariz y orejas pequeños trabajos de oro o de hueso. Las mujeres no llevaban más vestimenta que una especie de camisa que les bajaba hasta las rodillas y estaba abierta sobre el pecho. El adorno principal consistía en el arreglo del cabello: las personas de categoría superior, incluso el emperador, no se distinguían del pueblo más que por lucir una especie de manto compuesto por una pieza cuadrada de tela de algodón que se anudaba sobre el hombro derecho. El palacio del soberano y los de los grandes nobles, aunque bastante amplios y construidos en piedra, no ofrecían comodidades, ni trazado elegante, ni siquiera ventanas. Por lo que respecta al pueblo ocupaba chozas edificadas con adobe y techadas con ramas; estaba prohibido levantarlas de más de un piso y frecuentemente muchas familias se hacinaban bajo un mismo techo. El amueblamiento se correspondía con la edificación: en la mayoría de los casos no se contaba más que con esteras por alfombrado; paja por lecho; palmas tejidas por asiento; y como utensilios domésticos con simples vasijas de barro. Tapices y tapetes de algodón, trabajados más o menos esmeradamente, se empleaban para distintos fines y esto hacía distinguir fundamentalmente las casas ricas de las de la gente común. Si las artes aplicadas a los objetos de primera necesidad estaban en tal nivel de imperfección, cabe deducir cuán poco evolucionadas estarían las dedicadas a los artículos de lujo y recreo. La forma y ejecución de los pocos vasos y joyas de oro y plata que han llegado hasta nosotros son igualmente bárbaros. La misma tosquedad se evidencia en aquellos cuadros realizados con plumas multicolores de los que los primeros españoles hablaban tan admirativamente; tales cuadros ya no existen, o son por lo menos muy escasos, pero han sido reproducidos en grabados y ello nos permite considerar que aquellos artistas estaban infinitamente por debajo de sus modelos, bien representasen plantas, animales o figuras humanas: en ellos no hay luz, ni sombra, ni dibujo, ni realismo en su ejecución. Tampoco la arquitectura había hecho grandes progresos: no se encuentra en toda la extensión del imperio ningún monumento antiguo que tenga majestuosidad, ni ruinas que evoquen el recuerdo de un gran pasado. Jamás Méjico pudo gloriarse más que de las calzadas que llevaban a su capital y de los acueductos que conducían agua potable desde una distancia muy considerable» [24].

---

[23] BUFFON, CONDE DE (GEORGE-LOUIS LECLERC): *Oeuvres Complètes* (IX, pág. 261): Cf. Duchet, *Op. cit.*, pág. 175.

[24] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 414).

Paradójicamente —y es una de las contradicciones de la obra—, tales afirmaciones del texto de Raynal no se corresponden con la representación gráfica que la propia *Historia de las Dos Indias* incorporaba. Ornando el tomo III de la obra (edición de 1780) figura un hermoso dibujo de Moreau, grabado por Delignon, representando el apresamiento de Moctezuma en el mismo Méjico. Los artistas, más fieles a la realidad que el texto literario, muestran un Méjico embaldosado, una amplísima plaza con grandes edificaciones y sobresalientes templos de gradas escalonadas, los «cus» que había descrito Bernal Díaz del Castillo [25].

Prosiguiendo con su valoración negativa de la cultura azteca, decía Raynal: «Incluso había más retraso en las ciencias que en las artes; ello es una consecuencia natural de la marcha ordinaria del espíritu humano. No es posible que un pueblo, cuya civilización no era antigua y que no había podido recibir ninguna instrucción de sus vecinos, tuviera conocimientos extensos. Todo lo que se puede deducir de sus instituciones religiosas y políticas es que había dado algunos pasos en el conocimiento de la astronomía: ¡Cuántos siglos, no obstante, habría precisado para instruirse, puesto que estaba privado de la ayuda de la escritura, muy alejado de ese único y poderoso medio de aprendizaje por la imperfección de los hieróglifos! Eran éstos diseños realizados sobre cortezas de árbol, pieles de animales o telas de algodón, y su finalidad la de conservar el recuerdo de leyes, creencias y acontecimientos del imperio. El número, el color, la actitud de las figuras, todo variaba según lo que se quería expresar. Aunque estos signos imperfectos no ofrecían una seguridad que excluyera toda duda razonable acerca de su significado, cabe suponer que ayudados por las tradiciones familiares y colectivas aportaban algún conocimiento de los sucesos del pasado. Pero la indiferencia de los conquistadores por todo lo que no diera satisfacción a su insaciable codicia les hizo descuidar esos importantes registros.

---

[25] DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* (Ed. Espasa-Calpe, 1955; págs. 198-199). Bernal Díaz describía así el gran cu o templo de Huichilobos y Tezcatepuca en la capital mejicana: «... dejamos la gran plaza y llegamos a los grandes patios y cercas donde está el gran cu; y tenía antes de llegar a él un gran cercuito de patios, que me paresce que eran más que la plaza que hay en Salamanca, y con dos cercas alrededor de calicanto, e el mismo patio y sitio todo empedrado de piedras grandes de losas blancas y muy lisas, e adonde no había de aquellas piedras estaba encalado y bruñido y todo muy limpio, que no hallaran una paja ni polvo en todo él. Y después llegamos cerca del gran cu, antes que subiésemos ninguna grada dél, envió el gran Montezuma desde arriba, donde estaba haciendo sacrificios, seis papas (sacerdotes) y dos principales para que acompañasen a nuestro capián, e al subir de las gradas, que eran ciento y catorce, creyendo que se cansaría... Y desque subimos a lo alto del gran cu, en una placeta que arriba se hacía, adonde tenían un espacio como andamios, y en ellos puestas unas grandes piedras, adonde ponían los tristes indios para sacrificar... Y (Moctezuma) le dijo (a Cortés) que mirase su gran ciudad y todas las más ciudades que había dentro en el agua, e otros muchos pueblos alrededor de la misma laguna en tierra, y que si no había visto muy bien su gran plaza, que desde allí la podría ver muy mejor e ansí lo estuvimos mirando, porque desde aquel grande y maldito templo estaba tan alto que todo lo señoreaba muy bien; y de allí vimos las tres calzadas que entran en Méjico... Y víamos el agua dulce que venía de Chapultepec, de que se proveía la ciudad, y en aquellas tres calzadas las puentes que tenían hechas de trecho a trecho, por donde entraba y salía el agua de la laguna de una parte a otra; e víamos en aquella gran laguna tanta multitud de canoas, unas que venían con bastimentos y otras que volvían en el agua... víamos cues y adoratorios a manera de torres e fortalezas, y todas blanqueando, que era cosa de admiración, y las casas de azoteas, y en las calzadas otras torrecillas e adoratorios que eran como fortalezas».

Posteriormente, los eclesiásticos los consideraron monumentos idolátricos y Zumárraga, primer obispo de Méjico, condenó al fuego todos los que pudo reunir. Lo poco que escapó al incendio fanático y que se conserva en uno u otro hemisferio, no ha disipado las tinieblas en las que nos ha sumido la negligencia de los primeros españoles» [26].

En cuanto a los orígenes del pueblo mejicano, Raynal participaba de los criterios de Buffon y De Paw sobre un poblamiento reciente del continente americano. Aunque —según decía— «se ignora hasta la época de la fundación del imperio», acudía a los datos aportados por los historiadores españoles para, posteriormente, negando la gran población que según ellos había tenido Méjico intentar desvirtuar sus afirmaciones en un ataque a los cronistas hispanos tan injusto, desproporcionado y risible, como pretenciosamente imbuido de superioridad «ilustrada» y de vanidad nacional gala. Su lectura ahorra comentarios.

Decía así Raynal: «Los historiadores castellanos nos dicen que antes del siglo X aquel vasto espacio geográfico sólo estaba habitado por hordas nómadas completamente salvajes y que hacia esa época tribus llegadas del Norte y del Noroeste ocuparon algunas zonas del territorio y trajeron costumbres más apacibles; trescientos años después, un pueblo todavía más civilizado, salido de las proximidades de California se estableció en las orillas de los lagos y edificó Méjico. Refieren que esta última nación, tan superior a las otras, durante un amplio período de tiempo sólo tuvo jefes a los que designaba o destituía según convenía al interés general; pero aquel poder, hasta entonces compartido y revocable, se concentró en unas solas manos haciéndose inamovible siglo y medio antes de la llegada de los españoles. Igualmente narran que los nueve monarcas que sucesivamente ostentaron la corona llevaron los dominios del imperio a una extensión que jamás había tenido bajo el antiguo gobierno. Pero, sea como sea —se interrogaba Raynal—, ¿se puede razonablemente aceptar anales confusos, contradictorios y plagados de las más absurdas fábulas que jamás se hayan ofrecido a la credulidad humana? Para creer que una sociedad con dominios tan extensos, de instituciones tan desarrolladas y de ceremonial tan regulado tuviera un origen tan reciente como el que se le atribuye, haría falta contar con testimonios más ilustrados que los de feroces soldados que no tenían ni el talento, ni la voluntad de examinar nada; se precisaría de garantes más imparciales que sacerdotes fanáticos que no aspiraban más que a elevar su propio culto sobre la ruina de aquellas supersticiones que encontraban establecidas. ¿Qué habría sido de China si los portugueses hubieran podido incendiarla, trastornarla o destruirla como al Brasil? ¿Hablaríase hoy de la antigüedad de sus libros, leyes y costumbres? Cuando se permita la entrada en Méjico de algunos filósofos para desenterrar y descifrar las ruinas de su historia y estos sabios no sean ni monjes ni españoles, sino ingleses y franceses que gocen de libertad y medios para descubrir la verdad, quizá entonces se la conocerá si es que la barbarie no ha destruido todos los monumentos que pudieran señalar el rastro. Estas investigaciones, sin embargo, no podrán llevar a un conocimiento exacto de la antigua población del imperio. Era inmensa, aseguran los conquistadores: los habitantes

[26] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 416).

cubrían las campiñas; los ciudadanos hormigueaban en las villas; los ejércitos eran muy numerosos. ¡Estúpidos cronistas! —increpaba Raynal—, ¿no afirmáis que éste era un estado naciente al que pertinaces guerras agitaban sin cesar, donde se masacraba en las batallas, se sacrificaba a los dioses los prisioneros capturados y en el que a la muerte de cada monarca, cacique o gran señor un número de víctimas proporcionado a su dignidad era inmolado sobre su tumba; un país en el que un placer depravado hacía abandonar a las mujeres habitualmente y en el que las madres amamantaban durante cuatro o cinco años a sus criaturas dejando, a propósito, de ser fecundas; un imperio en el que el pueblo gemía sin descanso y en todas partes bajo los vejámenes del fisco, en el que lodazales e inmensas selvas cubrían sus provincias y en el que los conquistadores españoles padecieron más con la escasez que con las enormes distancias y los dardos enemigos? ¿Cómo conciliar tales hechos, certificados por tantos testigos, con esa desmesurada población que tan solamente testimoniais en vuestras crónicas orgullosas?» [27].

Tras el ataque a los cronistas españoles pasaba Raynal al vituperio de los conquistadores, acusándoles de vanagloriarse de la magnitud de unos crímenes que por su extensión no podían haber cometido y a los que sólo su soberbia, la exageración de los historiadores hispanos y la animadversión internacional hacia España habían dado fundamento. Aquí el resentimiento del autor de la *Historia de las Dos Indias* por la prohibición de sus obras en nuestra patria se manifestaba abiertamente; por otra parte, la extrema vanidad de su carácter le llevaba a moralizar, desde la altura de sus supuestas virtudes, reviviendo sus viejos tiempos de prédica sacerdotal: «Tiempo antes de que la sana filosofía hubiera fijado una atenta mirada sobre vuestras extrañas contradicciones —advertía Raynal a los españoles— cuando el odio que se os tenía concedía fe íntegra a vuestras absurdas exageraciones, el universo, que no veía más que un desierto en Méjico, estaba convencido que habíais precipitado en la tumba a generaciones innúmeras de indígenas. Es indudable que vuestros feroces soldados frecuentemente se mancillaron con sangre inocente; es evidente que vuestros fanáticos misioneros no se opusieron como debían a esta barbarie; e incuestionablemente que una continua tiranía y una incansable avaricia arrancaron muchas de sus débiles criaturas de esta infortunada parte del Nuevo Mundo. Pero vuestras crueldades fueron menores que las que los historiadores de vuestros estragos han hecho suponer a las demás naciones. Y soy yo, yo, al que miráis como detractor de vuestro carácter quien, al acusaros de ignorancia e impostura, me convierto así en vuestro apologista. ¿Preferiríais más que exaltase el número de vuestros asesinatos antes que desvelar vuestra estupidez y contradicciones? Aquí ¡pongo por testigo al Cielo!, sólo me he ocupado de lavaros la sangre con la que parecíais gloriaros en estar cubiertos; y en todas partes donde me he referido a vosotros, sólo he tratado de los medios de volver a vuestra nación a su primer esplendor y de atenuar la suerte de aquellos pueblos desgraciados que os están sometidos. Si me descubrís algún odio secreto o algún punto de vista interesado, me entrego a vuestro desprecio. ¿Acaso he tratado a los demás devastadores del Nuevo Mundo, a los mismos franceses, mis compatriotas, con

---

[27] *Ibídem* (pág. 418).

más miramientos? ¿Por qué, pues, consideráis que sois los únicos a los que he ofendido? Es porque sólo os queda el orgullo: haceros poderosos y os haréis menos suspicaces y la verdad que os hace sonrojar dejará de irritaros» [28].

Concluía Raynal sus consideraciones sobre el Méjico anterior a la conquista con una sucinta referencia a la figura de Cortés. Pese a las invectivas que en la misma se recogían, finalizaba reconociéndole grandeza y heroísmo en su carácter y culpando de sus defectos no a él, sino a su época y a su nación.

Sin embargo, semejante admisión de las cualidades de Cortés era contradictoria con la minimización de la conquista que Raynal efectuaba. En efecto, mal podía merecer Cortés la fama alcanzada, ni ser equiparado a César, Leónidas o Temístocles —en parangón del propio Raynal— si la conquista de Méjico no le hiciera acreedor a ello por su relevancia. Por otra parte, al reconocer que la conquista de la capital del imperio había supuesto la sumisión del estado mejicano, confirmaba la importancia de la ciudad como centro de población, de poder e influencia. Raynal se impugnaba a sí mismo y sus propias refutaciones discurrían a lo largo del texto, como cuando afirmaba que de lo único que «Méjico podía gloriarse (era) de la calzada que llevaba a su capital y de los acueductos que conducían agua potable desde unas distancias muy considerables». ¿Cabía conciliar la construcción de calzadas y acueductos que llevaran a personas y agua potable a una ciudad a la cual, en otro párrafo, describía como «un poblachón constituido por una multitud de chozas rústicas» y en la que los edificios públicos «sólo eran informes masas de piedras amontonadas unas sobre otras»? Raynal, en su intento de empequeñecer la capital —para reducir la importancia del propio imperio y así la de su conquista—, sólo conseguía disminuir la credibilidad de su escrito.

Decía Raynal: «Cualquiera que fuese la población de Méjico, la conquista de la capital supuso la total sumisión del estado. Este no era tan extenso como se cree comúnmente: sobre la Mar del Sur el imperio comenzaba en Nicaragua y acababa en Acapulco e incluso parte de las costas que baña dicho océano no habían sido jamás subyugadas; en la Mar del Norte comprendía desde el río Tabasco al Pánuco, pero en el interior los territorios de Tlaxcala, Tepeaca, Michoacán, Chiapas y algunos otros distritos menos extensos habían conservado su independencia. Méjico perdió la libertad en menos de un año: al conquistador le bastó enviar diez, quince, veinte caballos para no encontrar ninguna oposición y antes de acabar 1.522 las provincias que anteriormente se habían resistido a las leyes de los mejicanos y hecho difícil o impracticable la comunicación entre sus posesiones, se convirtieron en parte de los dominios hispanos. Con el tiempo los españoles realizaron inmensos incrementos territoriales por el Norte y habrían sido éstos aún más considerables, y sobre todo más útiles, de no ser por las barbaridades increíbles que los acompañaron y siguieron. Apenas los castellanos se vieron dueños de Méjico, se repartieron las mejores tierras, redujeron a servidumbre al pueblo que se las había roturado y le forzaron a trabajos que su constitución física y hábitos no soportaban. Esta opresión general provocó grandes levantamientos, pero en ellos no hubo concierto, jefe, ni plan. Fue tan sólo

[28] *Ibídem* (pág. 421).

la desesperación la que condujo la rebelión y la fortuna se volvió contra los desdichados indios; un conquistador colérico, con el acero y la llama en la mano, recorrió como un relámpago el imperio de un extremo a otro, dejando por doquier el rastro de una sonada venganza cuyos detalles harían estremecer las almas más sanguinarias: hubo una atroz emulación entre oficiales y soldados sobre quien inmolaría más víctimas, y el general, por sí, superó en ferocidad si cabe a sus tropas y tenientes.»

«Sin embargo, Cortés no recogió el fruto esperado. La corte de Madrid *(sic)* concibió la política de no dar oportunidad a quienes se habían significado por algún descubrimiento importante de consolidar su dominio, en la creencia, bien o mal fundada, de que podían pretender hacerse independientes de la Corona. Aunque el conquistador de Méjico no dio motivo para esta prevención, sí fue una de sus primeras víctimas: le recortaron paulatinamente los ilimitados poderes que había gozado en los inicios de su gobierno y con el tiempo se les redujo a tan poca cosa que estimó preferible mantenerse en su condición privada que sujeto a las vanas apariencias de una autoridad acompañada de los mayores sinsabores.»

«Este español (Cortés) fue déspota y cruel. Sus éxitos se deshonran por la injusticia de sus planes. Fue un asesino cubierto de sangre inocente, pero sus vicios son los de su tiempo o de su nación y sus virtudes suyas propias. Situad a este hombre entre los pueblos de la antigüedad; dadle otra patria, otra educación, otro espíritu, otras costumbres, otra religión; colocadle al frente de la flota que se lanzó contra Jerjes; incluidle entre los espartanos presentes en el paso de las Termópilas o suponedle entre los generosos bátavos que se libraron de la tiranía española y Cortés será un gran hombre, sus cualidades heroicas, su memoria intachable. El mismo Julio César, de haber nacido en el siglo XV y actuado como general en Méjico hubiera sido más ruin que Cortés. Para disculpar las faltas que le han sido reprochadas tendría uno que preguntarse lo que se puede esperar de bueno en quien avanza por regiones desconocidas bajo la necesidad de proteger su seguridad: en tales circunstancias sería injusto confundirle con un colonizador pacífico, conocedor de la región y que dispusiera a voluntad de medios, espacio y tiempo» [29].

En cuanto a las dotes organizadoras de Cortés, Raynal las reconocía al aludir a su designación por el gobernador de Cuba para dirigir la expedición al continente: «... la conquista de esta vasta y opulenta región fue demorada por Velázquez. La elección del instrumento que iba a emplear le llevó mucho tiempo: recelaba tanto de un hombre que careciera de las cualidades indispensables para hacerla triunfar, como del que tuviera demasiada ambición para mantenerse en acatamiento. Sus consejeros, finalmente, le decidieron por Cortés, aquel de sus tenientes cuyos personales talentos le auspiciaban inequívocamente para llevar a cabo el proyecto, aunque era el menos adecuado para satisfacer los intereses particulares de Velázquez: la actividad, la capacidad, la audacia demostradas por el nuevo jefe en los preparativos de una expedición —en la que preveía y quería descartar futuros obstáculos—, despertaron las inquietudes del gobernador...» [30].

[29] *Ibídem* (pág. 423).
[30] *Ibídem* (pág. 369).

El texto de Raynal, al tratar de Cortés, se debate entre la línea general denigratoria del escrito hacia la acción española y una inconsciente admiración por el carácter y la empresa llevada a cabo por el conquistador de Méjico. Así, en algunos de sus párrafos, olvidaba sus previas afirmaciones minimizadoras de la conquista o despectivas hacia la importancia del imperio mejicano, trasluciendo, a su pesar, un cierto reconocimiento del valor y ánimo de los expedicionarios: «... la sed de oro —decía— y el espíritu caballeresco todavía imperante exaltaban esencialmente su fogosidad. Ambos estímulos hicieron acudir al Nuevo Mundo tanto hombres de máxima calidad, como de la más baja índole: bandidos que sólo aspiraban al pillaje y espíritus que creían caminar hacia la gloria. De aquí que la huella de estos primeros conquistadores dejase impresa iniquidad y acciones extraordinarias: que su codicia fuese tan atroz como gigantesca su bravura. La doble pasión de riquezas y nombradía parecía animar a Cortés» [31].

Las extraordinarias condiciones políticas del conquistador de Méjico —modelo de hombre de acción, pero con la serenidad, clarividencia y astucia que hubieran sido gala de un auténtico discípulo de Maquiavelo— no cesaban de manifestarse entre líneas, siendo ello contradictorio con la aparente simplicidad en la conquista de la que había dejado el autor constancia en otros párrafos del texto. El análisis de los enfrentamientos y rivalidades existentes entre los distintos pueblos del Anahuac, en relación con la propia organización de la sociedad azteca y su imperio, no parece tener fácil conciliación con aquella idea de una región a la que, según Raynal, racionalmente la «sana filosofía» sólo podía considerar «como un desierto», o en la que pese a las pugnas entre los pueblos que la habitaban —y de las que hábilmente supo Cortés sacar provecho— una presunta brutalidad y ferocidad hispana no había distinguido el trato; por el contrario, impensadamente y a través del relato del autor de la *Historia de las Dos Indias* se aprecia la capacidad diplomática de Cortés quien, después de ser obligado a abandonar Tonochtitlán y tras rehacerse con la victoria de Otumba «... no había abandonado la intención, ni la esperanza, de someter el imperio de Méjico y concibió un nuevo plan. Pretendía servirse de una parte de los pueblos para someter a la otra: la forma de gobierno, la disposición de los espíritus, la situación de Méjico favorecían el proyecto y los medios de llevarlo a cabo. El imperio mejicano era electivo y los caciques sus electores: escogían, de ordinario, uno de entre ellos... Se habían establecido leyes perfectas para obligar a no otorgar la corona más que al mérito, pero la superstición dio a los sacerdotes una gran influencia en la decisión. El monarca, aunque electivo, era totalmente absoluto y puesto que no existían leyes escritas podía cambiar las costumbres establecidas... Existían dos leyes exclusivas que hacían perecer muchos inocentes y hacían caer sobre los mejicanos el doble yugo del despotismo y la superstición: condenaban a muerte a quienes hubieran atacado la santidad de la religión y a aquellos que hubieran lesionado la majestad del príncipe. Es de destacar —precisaba Raynal con la intención política que inspiraba el texto— como la imprecisión de estas leyes facilitaban las venganzas particulares o los propósitos interesados de los sacerdotes y cortesanos... Cortés pensó que entre la muchedumbre de vasallos de Méjico habría quienes, de buena gana, se sacudirían el yugo y se

---

[31] *Ibídem* (pág. 370).

asociarían a los españoles. Conocía cuán aborrecidos eran los mejicanos por las pequeñas naciones dependientes de su imperio y lo duramente que hacían sentir aquéllos su poderío. Se había dado cuenta que la mayoría de las provincias detestaban la religión de la capital, y que en ésta misma, los poderosos, los ricos —a los que el sentido de sociedad disminuía la ferocidad de los prejuicios y costumbres del pueblo— sólo sentían indiferencia por tal religión, así como que a numerosos nobles les sublevaba la idea de tener que cumplir las más humillantes funciones cerca de sus amos. Durante seis meses, Cortés maduró, en silencio, sus grandes proyectos..., su marcha hacia el centro de los estados mejicanos fue fácil y rápida: las pequeñas naciones que la habrían podido retardar o embarazar fueron fácilmente subyugadas o se le entregaron libremente» [32].

Raynal completaba su visión del Méjico precortesiano considerando factores climáticos, biológicos y psicológicos como elementos que incidirían en la supuesta facilidad con la que la conquista había sido llevada a cabo. «El clima —decía— de una región casi enteramente en la zona tórrida, es alternativamente húmedo y caliente. Estos cambios son más apreciables y más comunes en las regiones bajas, cenagosas, cubiertas de selvas sin cultivar del Este, que en las zonas del imperio a las que la naturaleza ha tratado más favorablemente» [33]. Pero en su consideración total del ámbito americano, el autor de la *Historia de las Dos Indias,* según Gerbi [34], recogía de Buffon el problema fundamental de la naturaleza del Nuevo Continente y lo desmesurado de sus diferencias; la indisciplina y el desorden de su geografía respecto de la simetría del Viejo Mundo le hacían considerar a América como un «mundo naciente», o mejor «renaciente», pero desierto y miserable. Raynal enfatizaba la desdichadísima naturaleza física de América: «la imperfección de la naturaleza en América no prueba la novedad de ese hemisferio, sino su renacimiento». La idea de un diluvio más pequeño y posteriormente producido que hubiera afectado a América se incardinaba en la teoría del reciente emerger del continente, y a ello se atribuía la inmadurez y debilidad natural de sus especies animales y del indígena americano: «los hombres son menos fuertes, menos valerosos, sin barba y sin vello, degradados en todos los signos de virilidad, débilmente dotados de ese sentimiento vivo y potente, de ese amor delicioso que es la fuente de todos los amores, que es el principio de todos los cariños, que es el primer instinto, el primer nudo de la sociedad sin el cual los demás lazos facticios carecen de fuerza y de duración». Así, el concepto de la «degeneración» buffoniana y el de la «impubertad» sostenido por De Paw, serían fuente de inspiración para la peculiar y pintoresca teoría de Raynal sobre las consecuencias del escaso vigor erótico de los indígenas americanos [35].

---

32 *Ibídem* (pág. 396).

33 *Ibídem* (pág. 449).

34 GERBI, ANTONELLO: *La disputa del Nuevo Mundo.* Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1960 (pág. 43).

35 GERBI, ANTONELLO: *Op. cit.* (págs. 42-45 y 517. Cf. Raynal): Acerca de la influencia de las ideas de Buffon sobre Raynal, el libro de Gerbi ofrece abundancia de pruebas, así como de la perduración de ciertas apreciaciones que tendrían connotaciones racistas en una consideración de la «tropicalización del blanco». Todavía en 1921 (RONDETSAINT: *Randonnées trasatlantiques)* se aseguraba: «el examen de la fauna del Nuevo Mundo nos lleva a una comprobación muy curiosa: es, en casi todos sus ejemplares, una reducción de la



Grabado de la edición original de «Histoire philosophique...», de Guillaume Raynal, Genève, chez Jean-Leonard Pellet, 1780.

En efecto, la apatía y propensión viciosa del indio eran elementos «científicamente» considerados y «racionalmente» expuestos por el autor de la *Historia de las Dos Indias* como uno de los factores explicativos de la supuesta facilidad de la conquista mejicana. De hecho, ya los cronistas de Indias habían puesto de manifiesto hábitos sodomíticos entre los indígenas, cuya censura y prohibición había sido procurada desde que la conquista se había llevado a cabo. Para Raynal la «impubertad» y «degeneración» apreciables en el aborigen americano —consecuencia implícita de la flojedad general del Nuevo Continente— tenía clara manifestación en aquella ausencia de condiciones amatorias del hombre americano, planteándola y utilizándola como expediente literario —rasgo de una tendencia sensualista típicamente dieciochesca—, al describir la falta de ardor del indio mejicano por el sexo femenino en relación con la vehemencia de las indias hacia los conquistadores españoles.

«En América —escribía Raynal— los hombres se entregan generalmente a ese vicio vergonzoso que ofende a la naturaleza y pervierte el instinto. Se ha querido atribuir esta depravación a debilidad física que, sin embargo, más predispondría al apartamiento que a la pasión. Hay que encontrar la causa en lo cálido del clima; en el desprecio por el sexo débil; en lo insípido del placer entre los brazos de una mujer agotada por las fatigas; en la inconstancia del gusto; en la extravagancia que impulsa a los goces menos comunes; en una búsqueda de voluptuosidad más fácil de entender que honesta de explicar. Por otra parte, ¿no tendían a aproximar un hombre a otro las cacerías que separaban, a veces durante meses enteros, al hombre de la mujer...? Sea como fuere, la llegada de los europeos hizo lucir un nuevo día a los ojos de las mujeres americanas: se las vio arrojarse sin reparo a los brazos de aquellos extranjeros ardientes, de corazón de tigre y cuyas manos codiciosas chorreaban sangre. En tanto que los infortunados supervivientes de estas naciones salvajes procuraban poner entre ellos y la espada que les perseguía inmensos desiertos, las mujeres, hasta entonces desdeñadas, pasando sin desazón por encima de los cadáveres de sus hijos y esposos, iban a buscar a sus exterminadores hasta sus propios campamentos para hacerles partícipes de los transportes de la pasión que las devoraba. Entre las causas que contribuyeron a la conquista del Nuevo Mundo se debe tener en cuenta este arrebatado frenesí de las mujeres americanas por los españoles: fueron ellas, generalmente, quienes les sirvieron de guías, les procuraban provisiones con frecuencia y quienes, en ocasiones, les delataron las conjuras» [36].

Para Raynal, sentimentalmente, el ejemplo de Cortés ilustraba aquellas relaciones entre conquistadores y mujeres indígenas. El caso de la india doña Marina y su papel en la conquista le confirmaban en su criterio: habiendo combatido Cortés a los indios

---

del Viejo Continente; el puma y el jaguar —bautizados aquí con los nombres de "león" y "tigre"— son diminutivos del león y del tigre, como la llama y el tapir lo son del camello y el elefante». La degeneración de las especies animales en América, como tesis buffoniana, había ejercido influjo en Raynal, quien aseguraba que las ovejas aclimatadas en Méjico tenían la carne, la leche y la lana «d'une qualité inférieure», decadencia de la que los europeos se habían salvado «parce qu'ils sont de tous les êtres ceux qui ont le plus de moral», al contrario del criterio de De Paw quien había insistido en la degeneración americana del humano, tanto en el caso del indígena como en el del criollo.

[36] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 371).

de Tabasco, «recibió su homenaje y se hizo entregar provisiones, algunas telas de algodón y veinte mujeres que le siguieron con alegría. Esta afectuosidad obedecía a una causa legítima..., la más célebre de estas mujeres —proseguía el autor— se llamó Marina. Hija de un cacique bastante poderoso, por circunstancias singulares fue esclava de los mejicanos desde su infancia. Nuevos azares le habían conducido a Tabasco antes de la llegada de los españoles. Atraídos por su figura y sus encantos la distinguieron: su general (Cortés) le entregó su corazón y la inspiró una ardiente pasión. Entre tiernos abrazos aprendió pronto al castellano [37]. Cortés, por su parte, apreció la amplia inteligencia y firmeza de carácter de su amante y no solamente la hizo su intérprete, sino su consejera. Según afirman todos los historiadores, ella ejerció una decisiva influencia en todo lo que se emprendió contra Méjico» [38].

Al margen de la fantasía literaria con la que Raynal describía el proceso de la conquista, así como de la poca fiabilidad de sus explicaciones pseudocientíficas, resulta evidente lo antitético de muchas de sus afirmaciones antiespañolas, ya que es imposible armonizar la paupérrima situación en recursos, población y medios que atribuía al imperio azteca, más la masacre de indígenas y la brutalidad destructiva de la explotación ulterior que abultadamente computaba, con la situación existente y conocida del Méjico dieciochesco que tenía que presentar en la *Historia de las Dos Indias* y que constituía una realidad indisimulable. Por ello, hoy, el texto de Raynal y su pretensión de descalificar la acción española ha quedado paradójicamente convertido en una prueba más de cuál fue la real actuación de España en el Nuevo Continente y de la parcialidad del autor.

Decía Raynal: «La indolencia de los pueblos que habitan la Nueva España debe ser una de las causas principales que han retrasado la prosperidad de esta famosa región, pero no es la única: la dificultad de las comunicaciones debe haber ayudado

[37] El papel de intérprete desempeñado por doña Marina no fue directo, como parece apuntar Raynal. Bernal Díaz del Castillo lo aclara oportunamente al referir como, en Cozumel, Cortés había recogido a un español —Jerónimo de Aguilar— superviviente de un naufragio arrastrado a las costas de Yucatán, donde había sido esclavizado por los indios. Tras ocho años de cautiverio hablaba la lengua de Yucatán y Tabasco «que es toda una». Doña Marina «sabía la lengua de Guazacualco, que es la propia de Méjico, y sabía la de Tabasco», lo que le permitía entenderse con Aguilar y éste «lo declaraba en Castilla a Cortés». Es decir, la traducción del habla mejicana a la de Tabasco la realizaba doña Marina, y la del tabasco al castellano Jerónimo de Aguilar: esto «fue gran principio para nuestra conquista, y ansí se nos hacían todas las cosas, loado sea Dios, prósperamente. He querido declarar esto porque sin ir doña Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y Méjico» (Bernal Díaz del Castillo: *Op. cit.*, pág. 79).

[38] Acerca de doña Marina son más completas las referencias de Bernal Díaz que las de Raynal. En efecto, figuró entre las veinte mujeres recibidas de los indios de Tabasco, las cuales —dice Bernal Díaz— «fueron las primeras cristianas que hobo en la Nueva España y Cortés las repartió a cada capitán la suya, y a esta doña Marina, como era de buen parescer y entremetida y desenvuelta, dio a Alonso Hernández Puerto Carrero, muy buen caballero, primo del conde de Medellín, y desque fue a Castilla el Puerto Carrero estuvo la doña Marina con Cortés, e hobo allí un hijo que se dijo don Martín Cortés». Posteriormente, conquistado Méjico y emprendida por Hernán Cortés la expedición a las Higueras, «se casó con ella un hidalgo que se decía Juan Jaramillo, en un pueblo que se decía Orizaba, delante ciertos testigos». Bernal Díaz hablaba con gran respeto de «aquella india y señora que allí nos dieron, y verdaderamente era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos, y bien se le parescía en su persona». (Bernal Díaz del Castillo: *Op. cit.*, págs. 76-79) (Raynal, G. T.: *Op. cit.*, pág. 373).

mucho a este estancamiento..., otros obstáculos a la prosperidad pública se han fortalecido por el yugo riguroso bajo el cual los amos opresores mantuvieron a los indios, cargados con todos los trabajos penosos. El daño tendió a acrecentarse por la disminución en el número de los brazos utilizados al servicio de la codicia europea. Los primeros pasos de los castellanos fueron sanguinarios: la carnicería se extendió durante el memorable asedio de Méjico y fue impulsada, más allá de todo exceso, en las expediciones emprendidas para aherrojar nuevamente a los desesperados pueblos que habían intentado romper sus cadenas [39]; después de la sumisión, el conquistador recorrió el imperio para satisfacer su pasión dominante: templos, palacios, casas particulares, las menores cabañas, todo se visitó y fue despojado. Agotado este recurso resultó preciso recurrir a las minas: Nuño de Guzmán fue encargado, en 1530, de sojuzgar (los territorios norteños no sometidos antes al imperio azteca); lo que este capitán debía a un apellido ilustre no le impidió superar en ferocidad a todos los aventureros que hasta entonces habían inundado de sangre las infortunadas tierras del Nuevo Mundo. En menos de dos años estableció, sobre millares de cadáveres, un dominio muy extenso en el que se constituyó la Audiencia de Guadalajara: ésta fue siempre la zona de Nueva España más abundante en metales» [40].

Pero, evidentemente, las matanzas de aborígenes —manifestación de un instinto sanguinario que Raynal pretendía atribuir a los conquistadores— resultan innecesarias ante la pretendida facilidad en el sometimiento de los indígenas (recordemos que Raynal afirmaba, contradictoriamente, que sometida la capital mejicana «al conquistador le bastó enviar diez, quince o veinte caballos para no encontrar ninguna oposición»); y la masacre de las poblaciones indias, tan insistentemente reiterada, tampoco concuerda con el interés español determinado por la necesidad de contar con mano de obra, que el propio Raynal destacaba en otros párrafos del texto, ni con la mención que hacía de otros factores también causantes de la escasez de población indígena. En efecto, el autor se manifestaba discorde consigo mismo al aludir al hecho de que los conquistadores apreciaban el valor de la fuerza de trabajo del hombre americano: «los españoles —decía— comenzaron a fundar poblaciones en los lugares que estimaron más favorables para el mantenimiento de su autoridad o que prometían las mayores ventajas. Quienes querían radicarse en ellos obtenían una posesión bastante extensa, pero se veían forzados a buscar los cultivadores que la ley no les otorgaba. Distinto orden de cosas se produjo en los campos (sembrados): las tierras fueron repartidas, en su mayoría, entre los conquistadores en pago de su sangre o de sus servicios; la extensión de estos dominios —que no se concedían más que por dos o tres generaciones— era proporcional al rango o al favor merecido y a ellos quedaron vinculados, como siervos, un número mayor o menor de mejicanos. Cortés obtuvo veintitrés mil en las provincias de Méjico, Tlaxcala, Michoacán y Oaxaca, con el privilegio de que serían patrimonio perpetuo de su familia: indudablemente, en estas posesiones hereditarias la opresión fue menor que en el resto del imperio, ya que en

---

[39] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 487).

[40] *Ibídem* (pág. 484).

1746 contaban todavía con 15.940 indios, 1.800 españoles, mestizos y mulatos y 1.600 esclavos negros» [41].

Como vemos, en el caso citado por Raynal, y a lo largo de los dos siglos transcurridos, la despoblación no presentaba el carácter agudo recogido en otros cómputos, si bien señalaba una composición étnica de los habitantes diferente de la inicial.

En cuanto a otros factores de despoblación —distintos del exterminio aborigen que atribuía a los españoles—, la *Historia de las Dos Indias* señalaba que, tras la conquista, era un hecho y «estaba demostrado que, sin ninguna causa accidental, el número de indígenas se había reducido insensiblemente a muy poca cosa», aunque, según él, aquellas causas accidentales y consiguientemente exculpatorias para los españoles, habían sido exageradas en sus repercusiones: «la introducción de la viruela aumentó la despoblación, que pronto se vio incrementada por las epidemias de 1545 y 1576, de las que la primera costó ochocientos mil habitantes y la segunda dos millones, si se quieren aceptar —decía— los cálculos del crédulo y exagerado Torquemada» [42]. Por tanto, para Raynal, era más «racional» aceptar una cruenta hecatombe mejicana llevada a cabo por la insania de unos pocos centenares de conquistadores, que la que pudo causar la propagación en el Nuevo Continente de enfermedades epidémicas hasta entonces desconocidas en él.

Por otra parte, los dos millones ochocientas mil bajas causadas por las epidemias de 1545 y 1576 y sus recidivas, más las producidas por la infección variólica transmitida por los europeos, tuvieron que elevar la cifra de víctimas a un total que, sin duda, no se acomodaba con la visión de Raynal de un Mejico poco poblado y en el que «la sana filosofía no veía más que un desierto». De aquí su negativa a aceptar el volumen del estrago que habían causado las enfermedades infecciosas y que considerara que la existencia de una amplia población mejicana, sólo era fruto de las «absurdas exageraciones» de los españoles, de las relaciones de sus «estúpidos cronistas» y de la «soberbia y exageración de los historiadores hispanos» al describir que «los habitantes cubrían las campiñas; los ciudadanos hormigueaban en las villas, (y) los ejércitos eran muy numerosos». Sin duda, lo que no se le ocurrió tener en cuenta a Raynal, era que las estimaciones demográficas que pudieron hacer los españoles del siglo XVI tenían como inmediata referencia comparativa las densidades de población que conocían en su propia patria y a ella ajustaban sus apreciaciones y medidas (era la misma referencia lógica que llevaba a Bernal Díaz del Castillo a comparar el mercado de la ciudad de Méjico con las ferias de su natal Medina del Campo, o los patios del cu de Méjico con la plaza mayor salmantina).

En cuanto a otra de las causas accidentales del descenso demográfico indoamericano —la de los cambios étnicos experimentados en la población mejicana—, éstos, que constituyen un punto de honra en la colonización hispana (la aceptación y generalización de las uniones interraciales) no merecían del anticolonialista «ilustrado»

[41] *Ibídem* (pág. 450).

[42] *Ibídem* (pág. 488) (se refiere a fray Juan de Torquemada, cronista oficial franciscano, que en su *Monarquía indiana* recopiló datos de los anteriores escritores de la orden y noticas sobre la antigüedad indígena).

ninguna mención elogiosa, sino más bien reticente. Decía Raynal: «la costumbre que tuvieron, o en la que continúan todavía, los españoles, los mestizos, los mulatos y los negros de tomar frecuentemente sus mujeres de entre los indios —mientras que ninguna de estas razas jamás, o casi nunca, ha escogido esposos entre ellos—, ha contribuido, sin duda, al debilitamiento de esta nación, aunque esta influencia ha debido ser bastante limitada y, si no nos equivocamos, ha producido efectos mucho más extensos la permanente tiranía. No se ocultará que, a medida que el pueblo autóctono veía disminuir su número, el de las razas extranjeras aumentaba en una progresión muy destacada» [43].

Los criterios de Raynal sobre Méjico, Cortés y, en general, los resultados de la presencia española en América, carecieron de la amplitud de comprensión que una empresa como aquélla —por su magnitud y carácter— merecía [44]; su cortedad de miras y la mezquindad con la que juzgó los resultados de la presencia hispana en tierras mejicanas no le hicieron —desde el punto de vista científico— separarse demasiado de lo que hasta entonces había sido estereotipado en la literatura propagandística antiespañola.

La obra de Raynal, pese a sus pretensiones de objetividad y de metodología científica, no abunda en datos o informaciones cuantificadas —sin duda entonces difíciles de conseguir—, pero los pocos que expone no son coincidentes, en el caso de Méjico, con los aportados por Alexander von Humboldt tras su estancia americana a los pocos años de haberse publicado la *Historia de las Dos Indias*.

De los datos de Humboldt se deduce que en el siglo que precedió a la independencia de las posesiones americanas del imperio español, la demografía indígena indicaba un claro crecimiento: y ello evidencia cuáles fueron los resultados de la conducta española en sus colonias. El naturalista prusiano aportaba el testimonio de un auténtico científico y su objetividad era la de quien trabajaba sobre hechos que personalmente observaba y sobre datos que obtenía por relación directa: «no puede ponerse en duda —afirmaba Hamboldt— que entre los trópicos, en la parte del Nuevo Mundo donde no penetró la civilización hasta Cristóbal Colón, ha aumentado considerablemente el número de los naturales», y a ello también agregaba: «no sólo va aumentando el número de los indios de un siglo a esta parte, sino que también toda la vasta región que designamos con el nombre general de Nueva España, se halla hoy más habitada (1.803) que antes de la llegada de los europeos» [45].

La información de Humboldt procedía de su consulta a las autoridades eclesiásticas americanas, lo que suponía que la recogida de datos efectuada había sido hecha sobre los libros sacramentales de las parroquias. Del análisis comparativo de estos datos con

---

[43] *Ibídem* (pág. 489).

[44] Humboldt da las siguientes cifras referidas a los años en que culmina el proceso independentista hispano-americano. Area de España: 15.000 leguas cuadradas de 20 al grado; área de América española: 371.000 leguas cuadradas de 20 al grado. De donde se desprende que prescindiendo de las posesiones del Pacífico (Filipinas, Marianas y Carolinas) la proporción de superficie entre España y su imperio americano era de 1 a 25. (MADARIAGA, SALVADOR DE: *El auge del imperio español en América*. Ed. Sudamericana, 1959, pág. 502, cap. XVIII, nota 2).

[45] MADARIAGA SALVADOR DE: *Op. cit.*, pág. 342.

los de la evolución demográfica de otros países, Humboldt llegaba a la conclusión de que sólo dos de las regiones comparadas —Prusia occidental y el estado norteamericano de New Jersey— superaban la relación de nacimientos a defunciones que ofrecía Nueva España, siendo en los restantes de valor inferior [46], lo cual, como señala Madariaga, era más destacable por cuanto aquellos dos países eran «homogéneos en su población, mientras que la Nueva España era entonces un país de indios gobernados por blancos, en donde la raza de los naturales prosperaba en los términos que (Humboldt) describe» [47].

La proporción de 170 nacimientos por 100 defunciones (promedio para Nueva España que, en su meseta central, alcanzaba los 230 a 100) invalida la cicatera apreciación de Raynal sobre el incremento de población mejicano, que él situaba en la propia capital del virreinato y que explicaba como resultado del crecimiento urbano allí producido por aquella circunstancia política: «la ventaja que tiene esta ciudad por ser la cabeza de la Nueva España ha multiplicado sucesivamente sus habitantes. En 1777 el número de sus nacimientos se elevó a 5.915, y el de muertes a 5.011, de lo que se puede concluir que su población no se distancia mucho de las 200.000 almas» [48]. De este cálculo de Raynal —cuyas fuentes no menciona y que ignoramos— se deduce que la relación de nacidos a fallecidos era en la capital mejicana, donde alcanzaba el máximo valor la densidad de habitantes, de 118 a 100. El rigor científico de Raynal queda muy cuestionado si comparamos tales datos con los más fidedignos aportados por Humboldt de 230 a 100, correspondencia que se producía en la meseta central mejicana donde estaba sita la capital.

Frente a todo esto, hoy, con la perspectiva del tiempo transcurrido, lejos de la presión de unos intereses concretos o de la pasión de unas reivindicaciones pendientes, cabe analizar desapasionadamente la circunstancia mejicana anterior a la conquista, los acontecimientos de ésta y las consecuencias de la presencia española en aquellos territorios: y pocos juicios se han realizado con mayor honestidad que el efectuado por Salvador de Madariaga en su estudio sobre el nacimiento y el declinar del imperio español en América. A varias de sus conclusiones nos remitimos.

En efecto, pese a lo que aún suele afirmarse, la civilización azteca fue un régimen brutal y terrible en algunas de sus manifestaciones y el balance general de la sustitución de la cultura autóctona por la occidental latina ofrece un saldo positivo indudable: no sólo supuso una mejora en el grado de conocimientos, sino un notable avance en el desarrollo de la condición humana del indígena.

La característica de la conquista y colonización española fue la de una inmediata y constante política de control establecida para la protección del aborigen frente al posible maltrato por parte del europeo, así como la vigencia de una humanísima legislación al respecto. Las dificultades de aplicación de la misma —por la dispersión y distancias en la instalación, al igual que por la dureza de las costumbres de la época,

---

[46] *Ibídem* (pág. 498, cap. XVI, nota 13). Proporción de nacimientos a 100 defunciones, según Humboldt: «Francia, 110; Inglaterra, 120; Suecia, 130; Finlandia, 160; Rusia, 166; Nueva España (promedio), 170; Rusia occidental, 180; Nueva España (Meseta central), 230.»

[47] *Ibídem* (pág. 343).

[48] RAYNAL, G. T.: *Op. cit.* (pág. 492).

imperante incluso con los propios nacionales españoles— pudieron, en ocasiones, hacerla inefectiva, pero ello no puede empequeñecer la altura de los propósitos perseguidos ni la realidad de sus logros: «Hubo crueldad y mucha —escribe Madariaga— al principio en las Antillas, y durante los tres siglos a trozos en ciertos lugares y aspectos de la vida de las Indias. Mas no fue cosa anormal, dadas las maneras del tiempo en España y otros países; lo que hubo de excepcional fue precisamente lo contrario: que, como Estado, España se opuso en todo momento a que se maltratase a indios y negros, castigándolo severamente en sus leyes; de modo que, a pesar de graves errores y faltas de consecuencia en esta política, España, por su Estado y por su Iglesia salvó e hizo progresar en calidad y cantidad la población de los naturales y creó un sistema de relaciones con los negros importados que, aún lejos de ser perfecto, fue mejor —o menos malo— que el de los franceses, los ingleses, los daneses y los holandeses... Pese a la infatigable enemistad de las naciones más fuertes y expertas de Europa, vivió el Imperio español tres siglos que cuentan en la Historia como una de las épocas más creadoras y desde luego la más pacífica que el continente ha conocido» [49].

De conformidad con estas conclusiones podemos valorar la obra de Raynal y su opinión sobre Cortés y Méjico como un lamentable ejemplo de la persistencia en el siglo XVIII, incluso entre ciertos sectores «ilustrados», de los viejos clichés nacidos y manipulados al calor de circunstancias políticas ya entonces pasadas y que, en su momento, habían cumplido su misión de herramienta propagandística antiespañola. Quizá, por tanto, con el transcurso del tiempo, no existe mayor castigo para la falta de objetividad histórica de Raynal que la lectura de lo que fue escrito con carencia de ella.

Que la *Historia de las Dos Indias* sólo aportara como novedad, por una parte, unos planteamientos pretendidamente científicos, aunque ingenuamente erróneos, y de otra, una interpretación histórica minimizadora de los hechos, como si la distancia temporal de los acontecimientos produjera similar efecto que la lejanía física al empequeñecer la magnitud de lo contemplado, nos hace descalificar la aportación historiográfica de la obra de Raynal. Su valor, por tanto, no radica en lo que en ella quedó escrito, sino por lo que en sí representó la *Historia de las Dos Indias* como expresión de unos intereses y una política en un momento trascendente para la humanidad: el del cuarteamiento del antiguo régimen bajo el embate de la burguesía dieciochesca.

OVIDIO GARCÍA REGUEIRO
Martínez Izquierdo, 30
28028 MADRID

[49] MADARIAGA, SALVADOR DE: *Op. cit.* (págs. 365-368).



Haendel

Las óperas de Händel

La producción operística ocupa, dentro de la obra de Georg Friedrich Händel (Halle, 1685-Londres, 1759), un lugar relevante. Si a sus 42 óperas escritas, de las que sobreviven la mayor parte, agregamos los 19 oratorios, de contenido obviamente dramático (casi todos han subido a la escena como si de verdaderas óperas se tratase) y las arias aisladas o cantatas (la bellísima *Lucrezia,* por citar un ejemplo), se puede fallar que Händel fue un compositor de vocación destacadamente teatral.

La ópera barroca alcanzó su punto de máxima difusión y esplendor con la ópera seria italiana, que se paseó triunfante por las cortes y teatros de Europa a caballo entre los últimos años del siglo XVII y casi todo el XVIII. En 1720 se publica *Il teatro alla moda,* inspirada sátira del compositor Benedetto Marcello. Es decisiva esta fecha, que supone el punto de partida de la decadencia de la ópera seria y la aparición de la *ópera buffa,* preludiando lo que años más tarde cristalizaría en lo que se conoce como la reforma operística de Gluck.

Pero volvamos a la ópera seria para conocer, a modo de introducción al tema que nos ocupa, las características más definitorias de lo que por la misma se entiende.

Su trama argumental acudía a fuentes mitológicas e históricas, las cuales el libretista adaptaba con entera libertad para satisfacer los gustos del público, que se interesaba por complicadas historias de intrigas sentimentales y políticas, entre personajes humanitarios y magnánimos y sus contrarios, los malévolos, con un ineludible final feliz para los primeros, que suponía el merecido castigo (el peor de ellos: la muerte) para los segundos. Y si el relato lo permitía, se aconsejaba la introducción de escenas de magia y fantasía, elementos oportunos para desplegar una maquinaria complicada y espectacular que asombrara a la concurrencia. La ópera seria, en este sentido, participa de las características que el profesor Maravall señala en la cultura del barroco, las de cultura masiva, dirigida, conservadora y urbana.

En el plano musical, una obra de esta tipología de la que estamos hablando, se organizaba a través del recitativo y el aria. Por medio del recitativo prosperaba la acción del drama, y se llamaba *secco* porque la voz del cantante sólo se acompañaba por el clavicémbalo (vocablo italiano que la Real Academia recoge como clavicordio o clavicímbalo). El recitativo desembocaba en el aria, que era un detenerse de la acción para que el personaje implicado en la misma, analizara su situación, situación que podía ser dramática, lírica o épica. El aria era, pues, el principio y fin de la ópera seria.

Adoptó una forma típica y cerrada: tres secciones con un esquema A-B-A, es decir un tema inicial; otro medio, opuesto en tiempo, ritmo e incluso tonalidad al anterior; y el tercero o recapitulación del primero. De ahí la denominación del aria de *da capo* (a la cabeza, al principio) por el que se conocen.

Esta repetición de la sección A se adornaba con los virtuosismos vocales posibles, sólo limitados por la imaginación del compositor o las posibilidades canoras del intérprete.

Las arias *da capo,* al reflejar un estado anímico determinado, respondían a un modelo estereotipado: las había de dolor, de alegría, de venganza, de odio... Comúnmente conllevaban un elemento estático o reflexivo junto con otro de acción o decisión: la figura examinaba la situación y sacaba consecuencias o determinaciones futuras.

Su traducción musical también participaba de elementos comunes a todas las obras. Unos ejemplos: la flauta se utilizaba como el instrumento idóneo para un momento idílico; la trompa sugería inmediatamente una atmósfera guerrera; el corno, el ambiente de caza.

Los ritmos de danzas populares se incorporaron, asimismo, en esta función de que hablamos: inspirar determinados estados de ánimo. Así, la zarabanda se relacionaba con la tristeza; la siciliana, con la tranquilidad; la gallarda o furlana, con el heroísmo.

Entre el recitativo *secco* y el aria se impuso una forma intermedia entre las dos: el recitativo acompañado, exigido por la importancia dramática de ciertos instantes del texto y que suponía la aparición, junto al clavicímbalo, de otros instrumentos de la orquesta. Cuando el recitativo acompañado adquiría una conexión musical y dramática cerrada, unitaria y homogénea se convierte en *Arioso.*

Entre los personajes que desfilaban por una ópera seria apenas existía confontración. A lo más se establecía entre ellos un cantar unísono, no un auténtico diálogo o enfrentamiento. Por su parte, el coro, cuando se le concedía participación, cumplía una labor secundaria, de arropamiento. Los conjuntos se reducían a la escena final, que agrupaba a los solistas (los supervivientes) y coro.

Al ser la ópera seria, como alguien acertadamente definió, «un auténtico concierto de arias», el cantante es su principal motor. Nos encontramos con el reinado de los *castrati.*

Esta lamentable práctica de conservar intacta una garganta infantil, mediante una operación testicular, fue común en este período (incluso se mantuvo posteriormente, esquivando su prohibición) y realizada por los padres del niño cantor sin ningún tipo de escrúpulos. Con el desarrollo natural del tórax y demás miembros, la voz conservaba su timbre blanco, aumentado en volumen y extensión de forma extraordinaria, lo cual, unido a la formación musical, intensísima, que se le dispensaba, les convertía en auténticas vestales del templo de la lírica, cuando la ópera era el espectáculo por excelencia.

El castrado, sopranista o contraltista, según su tipo de voz, daba vida al principal personaje masculino. La primera soprano, al femenino. El mayor número de arias se las repartían ellos dos. Las restantes voces, en número decreciente de intervención, los secundaban, y eran, según los cantantes disponibles en ese momento en la compañía, la mezzosoprano (aún no muy delimitada su cuerda con respecto a la soprano), la contralto, el bajo (se puede decir lo mismo de esta voz lo dicho para la mezzosoprano y soprano, aquí frente a la tesitura de barítono) y el tenor (voz que tendría aún que esperar la época romántica para desarrollar todos sus potenciales).

Con todo lo expuesto se ha querido dar una visión orientativa de lo que fue la ópera seria, una indicación muy generalizada, con sus caracteres más destacados.

Es indudable que la producción escénica de Händel se mueve en estos esquemas italianos. Händel no fue un renovador, ni un transformador radical. Pero con aquellos materiales compuso óperas de una belleza musical extraordinaria, y sólo esto le asegura un puesto importante dentro de la historia del arte de los sonidos. Su talento, además, le permitió, elevándose por encima de los moldes rutinarios y comunes, iluminar y vivificar a los personajes que sus libretistas le ofrecieron, dentro de una unidad y claridad dramática impresionantes.

El resurgimiento de Händel (operísticamente hablando, se entiende) y reducido a un grupo no muy extenso de títulos, comenzó en Alemania tras la primera guerra mundial. En Inglaterra, como es natural, su obra teatral se mantiene más viva y constante. En este sentido es importante señalar la labor divulgadora de la *Händel Opera Society,* fundada en 1955 por Edward Joseph Dent y el musicólogo y director Charles Farncombe.

Teatros de todo el mundo celebran el tricentenario de su nacimiento desempolvando algunas de sus más interesantes óperas. Casas discográficas se suman a la conmemoración editando grabaciones. En este mercado, hasta la fecha, el catálogo händeliano se reduce a los siguientes títulos: *Alcina* (magnífica versión con un *cast* realmente insuperable, encabezado por Joan Sutherland), *Tamerlano, Sosarme, Serse, Ariodante* (con Janet Baker, insigne cantante, que da al papel titular un vigor dramático insólito), *Orlando, Admeto, Poro, Parténope, Rodelinda, Scipion,* y la que sin duda es su obra más difundida, *Giulio Cesare.*

Los gustos teatrales del público de hoy son diversos a los de la época del autor. La posible viabilidad o interés por la representación de sus óperas, de un valor teatral innegable, está en manos de los directores de escena, que hoy viven su esplendoroso momento. Tocante a esto, la televisión inglesa ha realizado recientemente una espléndida versión de *Giulio Cesare,* que recoge básicamente la anterior producción de la English National Opera, dirigida por Sir Charles McKerras e interpretada por Janet Baker (César) y Valerie Masterson (Cleopatra).

I. Primeras óperas

El 8 de enero de 1705 se estrena en Hamburgo *Almira,* la primera obra lírica de un joven llamado Händel que aún no ha cumplido los veinte años. A esta ciudad que contaba con uno de los teatros más importantes de Alemania, había arribado el músico dos años antes, en calidad de segundo violinista de la orquesta del mismo y donde posteriormente llegaría a ocupar el puesto de clavicimbalista, que por aquellos tiempos equivalía a lo que es hoy el director de orquesta.

Hamburgo supone para Händel su primer contacto con el estilo operístico imperante, es decir, lo mismo que el italiano. Su formación hasta entonces había sido patentemente germánica. Estudios en primer lugar con Zachau, del clave, violín y oboe; luego ampliados con dos grandes maestros del contrapunto: Reinken y Buxtehude.

En los tres escasos años que Händel permanece en Hamburgo produce cuatro

óperas, de las que sólo se conserva *Almira*. Las otras tres son: *Nero* de 1705 y *Florindo* y *Daphne* de 1706 y 1708, respectivamente, y ambas estrenadas cuando el autor se encontraba en Italia.

Almira contiene 41 arias alemanas y 17 italianas, revoltijo usual en las óperas estrenadas por aquel entonces. El libreto era una adaptación de Friedrich Feusking del que Giulio Pancieri había confeccionado para Giuseppe Boneventi, compositor veneciano de cierto renombre. *Almira* imita el estilo del aclamado Reinart Keiser, en un afán desmedido por lograr el triunfo, muy disculpable tratándose de un principiante, y la ópera tiene las debilidades y vacilaciones de un novato. Pero es interesante observar que ya en esta primera obra Händel introduce escenas corales y pasajes bailables, al estilo francés, sin lugar a dudas por insinuación del director del teatro, Johann Sigismund Kusser, que conocía los usos de aquel estilo, por haber vivido un tiempo en el vecino país.

La respuesta del público fue halagadora, lo mismo que con *Nero,* pero Hamburgo no podía satisfacer plenamente las ambiciones de este talentoso músico, trabajador y enérgico.

En 1706 parte para Italia, donde permanecerá hasta 1710, visitando los centros operísticos más destacados de la península, lo que equivale a decir Roma, Florencia, Nápoles y Venecia. Para Florencia, por encargo de Fernando de Médicis, escribe *Rodrigo,* estrenada quizá en 1707 y supuestamente en el Palazzo Pitti. Sólo se conserva en parte.

En Venecia, en 1709, triunfa clamorosamente *Agrippina,* con libreto del cardenal Vincenzo Grimani y propietario también del teatro donde se representó, San Giovanni Grisóstomo, uno de los mayores de Europa, con aforo para 2.500 espectadores.

Agrippina seguía las reglas impuestas por el gusto del público al que iba destinada. Y al final de la representación la gente enloquecida gritaba: *Viva il caro sassone.*

El argumento, extraído de la historia de Roma, cuenta la rivalidad de Poppea y Agrippina por elevar al trono a sus respectivos protegidos, Ottone y Nerón.

Magistralmente, Händel consigue una partitura de fascinantes y deliciosas melodías, donde combina majestuosas arias *da capo* con ligeras y populares canciones, solemnes ariosos y hasta dos páginas de conjunto.

Agrippina fue un derroche de aliento e inspiración, aunque reproduce melodías completas de Keiser y Matheson. Estos materiales «prestados» eran moneda común en los compositores del siglo, que trabajaban en régimen de cooperativismo, como si los recursos musicales fueran intercambiables. Sería el romanticismo el que impondría el prurito de la originalidad, la búsqueda de lo auténtico o personal. Por otro lado, en tiempos de nuestro músico aún no se había inventado la Sociedad de Autores.

En su peregrinación peninsular, Händel conoció la obra y mantuvo amistad con Arcangelo Corelli, los dos Scarlatti, Caldara y Bononcini. Con este último se encontraría muy pronto en Londres, disputándose los aplausos del público.

Al regresar a su tierra, considerado ya un músico con cierta fama, es nombrado *Kapellmeister* del elector de Hannover sucediendo en el cargo a Agostino Steffani.

En su contrato figuraba una cláusula en que permitía al maestro de capilla ausentarse por doce meses, sin que para ello necesitara una autorización expresa. Es

entonces cuando animado por sus amigos y admiradores Händel decide viajar a Londres.
Este hecho fue decisivo en su vida y, sin duda, para la historia de la ópera.

II. Operas para Londres

Charles Burney en su *Historia General de la Música* (1789) escribe que «la ópera en Italia reúne y da sustento a una gran cantidad de gente y no tiene nada vergonzoso para una nación mercantil que la importe, como lo hace con el vino o el té o cualquier otro producto de las partes más alejadas del mundo».

Esta afirmación del inteligente musicólogo inglés parece justificar, si ello fuera necesario, y a casi noventa años de distancia, la sin par acogida que el público inglés tributó al *Rinaldo* de Händel el 24 de febrero de 1711 en el entonces llamado Queen's Theater, Haymarket. Antes de *Rinaldo,* Londres había conocido algunos estrenos aislados de óperas italianas, pero el importador auténtico (son palabras de Burney), quien despertó la atención y la puso de moda fue Händel.

El promotor del estreno de *Rinaldo* fue el historiador, arquitecto, científico y, además, hombre de teatro Aaron Hill. Hill construyó una aparatosa maquinaria para su espectacular y suntuosa puesta escénica, llegándose a utilizar para la escena cuarta del acto II, que representa el jardín encantado de Armida, pájaros vivos, de vistosos colores.

Por su parte, Händel elaboró una partitura sobre la base de trabajos anteriores, propios y extraños (se cuenta que la compuso en menos de dos semanas), pero el resultado final es de una riqueza melódica desbordante y, superando lo convencional del argumento, retrató sutilmente el conflictivo mundo en que se mueven los personajes. El libreto recoge parte del poema épico de Torcuato Tasso, *Jerusalén liberada.* Cuenta los amores de la hechicera Armida y Rinaldo, paladín de las huestes cruzadas en la lucha por reconquistar la Ciudad Santa. El personaje de Armida ha tentado, antes y después de Händel, a un considerable número de músicos escénicos.

Rinaldo contiene alguna de las páginas más famosas de su autor. Destaco, por su popularidad, el aria de Almirena (escena cuarta, acto II) «Lascia Ch'io pianga». Pero números de esta belleza abundan en esta maravillosa obra, y sobre todo los que corren a cargo de Armida, la malvada de la trama. Todas sus intervenciones están finamente diseñadas para reflejar su carácter irascible, contradictorio y, por ello, terriblemente femenino.

Händel revisó la partitura de *Rinaldo* por lo menos otras dos veces. Cuando sus empresas líricas no iban bien, el exitoso *Rinaldo* siempre era un buen reclamo para llenar el teatro. Entre los cantantes que participaron en el estreno se encontraba el famoso contraltista Nicolò Grimaldi (el *Nicolino),* el cual a su pericia técnica y riqueza expresiva unía dotes excepcionales de actor, dotado, asimismo, de una atractiva presencia. De él dijo Addison que era el mayor representante viviente de la música dramática que haya aparecido en escena.

El éxito de *Rinaldo* persuadió a Händel de cuál sería su futuro. Hannover estaba lejos y la idea de enterrar su vida en una ciudad de menos importancia que Londres, en un puesto de un interés musical y económico relativos, no le seducía demasiado.

El plazo de doce meses de licencia caducó y Händel no regresó. Su patrón (la vida a veces juega estas bromas) fue elevado al trono inglés, como Jorge I, y el músico se vio en un aprieto. Pero Hándel era un genio y su *Water Music* (parece ser ésta fue la causa de su composición) le devolvió el favor real.

Volvamos a sus óperas. A *Rinaldo* siguieron *Il pastor fido* (1712), *Teseo* (1713), única ópera distribuida en cinco actos, en lugar de tres que fueron la constante; *Silla* (1713), *Amadigi* (1715) de nuevo con *Nicolino* en el rol titular y la cantante inglesa Anastasia Robinson en el de Oriana, una soprano de extensión excepcional, pero con un manejo desigual de tan importantes medios.

A través de estas nuevas óperas Händel va alcanzando su madurez musical, sobre todo, en la utilización de una mayor riqueza en los efectos orquestales, ya que melódicamente la inspiración parece inagotable.

En 1720 se crea la Royal Academy of Music, promovida por algunos miembros de la nobleza que libraron la mayoría de las acciones y con la protección real que aportó a la sociedad 1.000 libras esterlinas.

La parte artística de la flamante nueva sociedad se asignó al empresario Johann Jakob Heidegger (nada tiene que ver con el filósofo). La musical se repartía entre Händel, Giovanni Bononcini, recién llegado a la isla, y un tal Attilio Ariosti. Bononcini y Ariosti, en el período de subsistencia de la Academia, compusieron seis óperas cada uno.

Como libretista oficial se nombró a Paolo Antonio Rolli (aunque Händel acudiría preferentemente a Niccolò Haym). La labor de Rolli (y también la de Haym) fue más de adaptador de antiguos textos que verdadero creador. Se juzgaba severamente a sí mismo, considerando sus libretos «palabrería para música» y «esqueletos dramáticos».

A Händel se le dio carta blanca para contratar cantantes y el músico supo aprovecharla: por la Royal Academy pasaron los mejores cantantes del momento, eso sí cobrando un *cachet* desorbitante.

La primera ópera del músico sajón para la Academia fue *Radamisto,* con un hábil libreto de Niccolò Haym que le permitió a Händel recrear con una partitura que se distingue por la variedad y colorido de sus arias. En el plano vocal contó con la soprano Margherita Durastanti, cantante admirada más por la comunicación de su canto que por las cualidades virtuosísticas. Y con el soberbio bajo Antonio Montagnana, para el que Händel escribiría posteriormente (colaboró en catorce óperas más del autor) arias de notabilísima hechura.

Pronto se estableció una rivalidad, en el seno de la Academia, entre Händel y Bononcini, contienda que adquirió caracteres políticos: los *whigs* o radicales apostaban por Bononcini, los *tories* o aristócratas por Händel.

La refriega se quiso suavizar haciéndoles trabajar juntos en una ópera. El resultado fue *Muzio Scevola* de 1721, de la cual Händel firmó el acto III, Bononcini el II y Filippo Amedei, violinista de la orquesta, el primer acto. No dio beneficios ni artísticos, ni humanos, menos económicos.

El mismo año, ya en solitario, Händel presenta *Floridante.* Con el papel principal debutaba Francesco Bernardi (el *Senesimo),* contraltista de voz nítida y dúctil, de

impecable agilidad, de timbre y volumen brillantes, y que sería uno de los pilares de las obras del músico hasta 1728.

Con *Ottone* (1723) se produce la presentación de Francesca Cuzzoni, soprano pura, cuya rivalidad posterior con Faustina Bordoni contribuiría a causar el hundimiento de la Royal Academy.

Cinco meses después del *Ottone,* presenta Händel *Flavio,* basado en *Le Cid* de Corneille, única incursión del músico en la historia española, aunque a través del filtro francés y de una readaptación de un tal Gighi.

De 1724 a 1728 alcanza el músico su plena madurez creadora. Nueve óperas de similar e indiscutible valor surgen de su pluma incansable.

El 20 de febrero de 1724, con libreto de Niccolò Haym, se pone en escena *Giulio Cesare.* Una historia de amores, ambiciones, celos, venganzas y heroísmo, con fondo exótico: la estancia de Julio César en Egipto y sus amores con Cleopatra. Para este enredo disparatado, Händel compuso una música de un valor incuestionable. Los personajes están descritos como si se vieran dentro de ellos mismos: la nobleza y serenidad de César *(Prestio omai l'Egizia terra* y, en particular, el magnífico arioso *Tomba del gran Pompeo),* la frivolidad y coquetería de Cleopatra y su ulterior madurez según avanza la acción *(Non disperar: Se pietà di me non senti),* el inmenso dolor de Cornelia y su dignidad regia *(Priva son d'ogni conforto),* el juvenil y acaso atolondrado valor de Sexto *(Svegliatevi nel core),* la hipocresía de Tolomeo *(L'empio, tiranno, indegno)* y la lascivia de Aquiles *(Se a me non sei crudele).* Y todo ello enmarcado en una unidad estilística y coherencia escénica, irreprochables. Es sobresaliente, asimismo, la escena de Cornelia y Sexto que cierra el acto primero: *Son nata a lagrimar.*

Con *Tamerlano,* conocida en octubre de este mismo año, 1724, restableció Händel su supremacía sobre el competidor Bononcini. El libreto ambienta esta vez sus amores cruzados e intrigas políticas en un marco exótico, con turcos, griegos y tártaros.

Tras *Tamerlano* la inspiración de Händel parece ilimitada. De su pluma febril surgen una o dos óperas por año, sin que este componer enloquecido haga desmerecer la calidad de sus obras. 1725 es el año del estreno de *Rodelinda* (escúchese el *Dovesei,* ¡sublime!); 1726 de *Scipione* y pocos meses después *Alessandro;* 1727, *Admeto* y *Riccardo Primo;* 1728, *Siroe* y *Tolomeo.*

En 1726 contrata a la soprano Faustina Bordoni, aparte de excelente cantante, de una belleza física deslumbrante. Para *Alessandro* (su debut) Händel escribe expresamente el papel de Roxana, de parecida importancia al de Lisana, encomendado a Francesca Cuzzoni. Inmediatamente el público se dividió en partidarios de una y otra. A la brillantez del canto de la Bordoni sus detractores oponían el dramatismo en el que la Cuzzoni era una maestra. (¿Quién no ha pensado en las Callas y sus epígonos?).

Las dos *prime donne* se tomaron también en serio su papel de líderes líricos y durante la representación de *Astianatte* de Bononcini llegaron a las manos (ítem los pies) arracándose pelucas y destrozándose vestidos. Esta escena de portería napolitana, tan poco apropiada para el marco donde progresaban las cuitas del hijo de Héctor y Andrómaca escandalizó a la sociedad londinense y, en particular, a un miembro de la realeza que estaba entre el público de la variopinta representación.

Se cuenta que este pugilato feminista fue decisivo para precipitar la desaparición

de la Royal Academy. No negamos que haya contribuido a ello, pero otras causas más serias tuvieron mayor peso. La caída de sus acciones en la Bolsa de Londres, por, la pérdida de confianza de sus suscriptores, y, la más decisiva, el estreno de *The beggar's Opera* en 1728. Esta ópera-balada de John Gay y John Christopher Pepusch, ingeniosa sátira de la sociedad política inglesa y eficaz ridiculización de la ópera seria alcanzó 32 representaciones. Cuando 12 representaciones se consideraba un éxito extraordinario, *The beggar's Opera* (digamos que su traducción es *La Opera de los Mendigos)* demostró con tal éxito superlativo que la ópera seria italiana estaba en trance de desaparecer.

Sin embargo, Händel, al borde de la miseria, tras el hundimiento de la Royal Academy conviene en formar una nueva empresa operística con Heidegger.

Viaja otra vez a Italia, el filón canoro. De allí se trae a Antonio María Bernacchi, sopranista de desmedido virtuosismo que no logró llenar el hueco dejado por el *Senesimo;* a Anna Strada del Po, soprano, cantante interesante que alcanzó a reemplazar a la Cuzzoni y la Bordoni, famosas por tantos sentidos, y que siempre fue fiel y leal al maestro hasta que comenzó a deteriorarse su voz; a Annibale Pio Fabri, tenor, por lo que esta cuerda aparece más distinguida en la producción siguiente del compositor; y a Gioacchino Conti (el *Gizziello),* soprano castrado, de emisión y entonación impecables. Paulatinamente, comienza Händel, para evitar contratos costosos, a utilizar cantantes ingleses, que luego interpretarían sus oratorios.

La empresa Händel-Heidegger estrena *Lotario* (1729), *Parténope* (1730), *Poro* (1731), *Ezio* (1732), *Sosarme* (1732) y *Orlando* (1733). Se reorganiza nuevamente en 1733, asociándose con la bailarina francesa Maria Sallé, que actuaba en Covent Garden, recientemente inaugurado. Esta incorporación vino aconsejada por la aparición de una compañía rival, la Nobility Opera, con sede en el Lincoln's Inn Fields, patrocinada por el príncipe de Gales y la mayoría de la nobleza y con Niccola Porpora como principal compositor. La Nobility Opera incluía entre el elenco de sus cantantes al celebérrimo sopranista Carlos Broschi (Farinelli), quien debuta en 1734 con *Artaserse* de Adolf Hasse.

Es de señalar que la presencia de Maria Sallé en la compañía del Convent Garden impuso a Händel la obligación de incluir en sus obras largas secciones de ballet, en especial, para dos de ellas, joyas de este período *Ariodante* y *Alcina*. Con ello, el músico, por puro accidente, se adelantó a los ideales reformistas de Gluck, de integración de la danza en la acción dramática de una ópera, dentro de una estética, lógicamente, distinta. No es de extrañar, pues, la admiración, repetidamente confesada, que el autor de *Orfeo ed Euridice* sentía por la producción de Händel.

La colaboración con Covent Garden la tomó Händel con un entusiasmo difícil de concebir en un hombre física y mentalmente disminuido y con serios problemas económicos.

Sucesivamente da a conocer *Arianna* en 1734; *Ariodante* y *Alcina* en 1735; *Atalanta* en 1736; *Arminio, Giustino* y *Berenice* (¡tres óperas en 1737!) en 1738; *Faramondo* y *Serse; Imeneo,* en 1740, y *Deidamia* en 1741 son sus últimas óperas serias.

Lo más destacable de este último período es *Serse*. Se ve en ella, como en las dos que la siguen, una concepción más ligera, más simple de su expresión musical. En *Serse* utiliza melodías de canciones populares (¿acercarse al mundo de Gay y Pepusch?) para

definir a Elviro, el criado de Arsameno, un personaje descrito como «gracioso» que puede recordarnos, con las debidas precauciones, al Leporello, del *Don Giovanni* de Mozart.

Una de sus páginas, la que inicia el protagonista, después inmediatamente de la obertura, *Ombra mai fu,* ha tenido un destino curioso. Se consideró su carácter casi religioso, incluyéndose como homenaje fúnebre, cuando originariamente sirve de soporte a un texto donde, irónicamente, se elogia la sombra apacible y suave que prodiga un plátano en la corte persa.

Después de *Deidamia,* Händel se dedica por completo a la composición de oratorios. Era menos arriesgado económicamente y cuajaban en la sociedad puritana inglesa. Recordemos que los primeros oratorios de Händel databan de su primera visita a Italia, donde para Roma compuso *La resurrezione* e *Il Trionfo del tempo e del disinganno.* Y en este campo también tenía mucho que decir.

Con *Deidamia,* pues, concluye Händel un extenso arco, de treinta años de duración, que no sólo es la historia de parte de su obra, sino la historia de la ópera en Inglaterra. El balance de treinta y seis frutos de género italiano y más de seiscientas representaciones.

III. Operas inglesas

La corte inglesa durante el siglo XVII conoció un tipo de representaciones llamadas *masques,* donde se combinaban historias con diálogos, canciones y danzas. El acoplamiento de texto y música no existía realmente. Las circunstancias políticas, guerra civil y efímera república, y como consecuencia de ellas las sociales, impidieron que la influencia de la ópera italiana en expansión propulsara un movimiento de creación de una ópera auténticamente inglesa. Dos obras aisladas surgen, como *rara avis,* en este período, *Dido y Eneas* de Purcell y *Venus y Adonis* de Blow. Como hemos visto el interés de los ingleses por la ópera lo estimuló Händel, pero para ellos la ópera era sinónimo de «italiana».

Hubo ciertos intentos de escribir óperas en inglés, y cantadas por intérpretes nacionales, como las de Thomas Arne, pero se trataban de elementales imitaciones de las italianas, sin características propias y originales.

El impacto producido por *The beggar's Opera* se mantendría hasta mediados del siglo, en una serie de obras imitativas, en muchos casos sin la espontaneidad e importancia del modelo, ya que Gay era un inteligente hombre de teatro y Pepusch un elegante y formado músico.

Sin embargo, en este enorme vacío de una ópera genuina de habla inglesa, tres creaciones de Händel pueden considerarse y de hecho la moderna crítica musical lo reconoce así, como óperas inglesas.

De 1718 a 1720 Händel es contratado como director de servicios municipales por el conde de Chandos, puesto que dejaba vacante Pepusch. En este período, aparte de la música preferentemente religiosa compuesta por el sajón (las 12 antífonas, por ejemplo, se conserva una obra teatral de gran importancia).

No se conoce la fecha exacta de su composición y presentación, quizá 1717, de *Acis y Galatea* descrita como «masque» y que en realidad es una ópera pastoral. Escrita

para un limitado número de instrumentistas, doce exactamente (la capilla del conde no era muy nutrida) y para cuatro voces solistas, a los tres principales se les suma Damón, otro pastor, personaje que se utiliza para el fluir de la acción, y seis elementos vocales más a modo de coro. El libreto se atribuye a John Gay, pero en él figuran textos que parecen provenir de las plumas de Dryden y Pope.

La historia está inspirada en la *Metamorfosis* de Ovidio, que cuenta los amores de Galatea con Acis y la intromisión luctuosa del gigante Polifemo. Händel, en su etapa primera italiana, ya había compuesto una cantata romana sobre idéntico tema.

La «masque» está dividida en dos actos: el primero es idílicamente descriptivo; en el segundo se desarrolla el drama. Polifemo, celoso del amor que une a la nereida Galatea con el pastor Acis, da muerte al joven. Con sus poderes Galatea convierte en riachuelo a Acis.

Para este sencillo e inspirado libreto, Händel escribió una partitura deliciosa, con delicadas melodías que describen a la pareja enamorada y que contrastan con la torpeza y tosquedad del gigante Polifemo. El éxito de la «masque» promovió su estreno posterior en la capital inglesa y el autor la retocó y amplió en dos ocasiones. Es, sin embargo, la versión original la preferida cuando se ejecuta.

Semele y *Hércules* definidas como drama musical a la manera de oratorio se estrenaron sin representación escénica.

Las circunstancias, tanto económicas como sociales, determinaron esta forma de interpretación, que ahorraba una puesta escénica costosa con cantantes italianos pagados a precio de oro y el oratorio suponía un mejor reclamo para atraer audiencia.

No es, sin embargo, que Händel compusiera unas óperas para presentarlas en forma concertada, sino que hizo dos oratorios concibiéndolos en términos operísticos. Con lo cual, lo más destacable a subrayar es el peso otorgado a la labor del coro en el desenvolvimiento de la acción, principio esencial veinte años después, en la reforma gluckiana.

Para ambas obras, dividas en escenas y actos, Händel indicó movimientos de actores e indicaciones escénicas. *Semele* derivaba de un libreto de ópera escrito por William Congreve en 1706 para John Eccles. Las dos tienen argumento profano. En la actualidad más inmediata se han representado en teatro exclusivamente. La Scala de Milán celebró el doscientos aniversario de la muerte del compositor con una memorable versión de *Hércules (Eracle)*, dirigida por Lovro von Matacic, en italiano. Nadie dudó que se trataba de una ópera.

Semele y *Hércules* están separadas por un corto espacio de tiempo en la producción de su autor y se estrenaron con apenas un año de diferencia, en 1744 y 1745, respectivamente. En el sentido de todo lo expuesto, Händel, con estas tres obras, es el eslabón (señero eslabón de una reducida cadena) entre Purcell y Blow, por un lado y Delius, Vaughan Williams, Tippet y Britten, por el otro.

FERNANDO FRAGA
S. Vicente Ferrer, 34
MADRID

La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent

La novela española de entreguerras presenta diversas tendencias que forman un panorama complejo y, por el momento, poco estudiado.

Con la desaparición de los grandes maestros del realismo a principios del siglo XX y tras las aportaciones de algunos miembros del 98, la novela española entra, al parecer, en un período de agotamiento y decadencia, en el cual la novela social de los años treinta es sólo un intento de renovación prematuramente cortado por la guerra civil.

Sin embargo, en el cuadro aparentemente desolado de nuestra narrativa, entre 1914 y 1936, surgen algunos autores señeros (Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Miró, Jarnés), que mantienen en un alto lugar la narración novelesca, así como una pléyade numerosa de novelistas que, fatigando con frecuencia la prensa, producen una cantidad ingente de títulos que alimentan la imaginación del lector de la Edad de Plata [1]. Un grupo importante entre estos novelistas es el formado por los narradores de tendencia erótica.

Casi desatendida por la crítica española, no así por la extranjera [2], la novela erótica española cuenta con un autor fundamental, Felipe Trigo [3], y una serie de epígonos interesantes, entre los que cabe mencionar, siguiendo a Nora [4], a Eduardo Zamacois, que comparte el liderazgo con Trigo, Pedro Mata, Rafael López de Haro, Alberto Insúa, Antonio de Hoyos y Vinent, Joaquín Belda, José María Carretero, que firma sus novelas con el pseudónimo de «El Caballero Audaz», y Alvaro Retana.

Nacidos en torno a 1880, su actividad literaria se desarrolla desde primeros de siglo hasta la llegada de la segunda república y, aunque en su mayoría sobrepasan la barrera de la guerra civil [5], no participan de la novela española de posguerra.

---

1 La designación procede del libro de José Carlos Mainer *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1981. Desgraciadamente, Mainer dedica poco espacio a la novela erótica (menciona tres veces a Hoyos y Vinent), ocupado en tendencias y figuras más relevantes.

2 Un estudio pionero fue el de Alma Taylor Watkins, *Eroticism in the novels of Felipe Trigo*, Nueva York, Bookman Associates, 1954. Más actualizado y abarcador, Thomas M. Scheerer, *Studiem zum sentimentalen Unterhaltungsroman in Spanien*, Studia Romanica, Universidad de Heidelberg, 1983. Son estudios sobre la novela erótica de principios de siglo, concretamente sobre Pedro Mata, Alberto Insúa y José María Carretero, «El Caballero Audaz».

3 Es el único autor estudiado entre los novelistas eróticos. Cfr. Angel Martínez San Martín, *La narrativa de Felipe Trigo*, Madrid, CSIC, 1983; Fernando García Lara, «Felipe Trigo: erotismo y sociedad», Universidad de Granada, 1983 (tesis doctoral sin publicar); del mismo autor, puede consultarse «El lugar de la novela erótica: Felipe Trigo», José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 6, págs. 212-219. Son numerosos los artículos sobre Trigo en diversos periódicos y revistas.

4 EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973^2, pág. 387.

5 ZAMACOIS muere en 1972 y es el único que publica alguna obra de importancia en nuestra época; se

Uno de los autores más interesantes en el terreno de la novela erótica es Antonio de Hoyos y Vinent. Silenciado de manera unánime en los manuales de la época franquista, gozó de enorme fama, tanto personal como literaria, en el período anterior. Grandes figuras del mundo de las letras escribieron elogiosamente acerca de su obra, prolongando en ocasiones sus novelas; entre ellos baste citar a la Pardo Bazán [6], Valera [7], Blasco Ibáñez [8], Benavente [9], Unamuno [10] y Julio Cejador [11]. En los libros de memorias, el recuerdo de la personalidad de Hoyos es bastante frecuente; lo encontramos en Cansinos-Assens [12], González Ruano [13] o Gil Albert [14]. En el terreno de la crítica se han ocupado de él Cansinos-Assens [15], Gómez de la Serna [16], Sainz de Robles [17], Nora [18], Granjel [19] y, en la actualidad, Luis Antonio de Villena [20]. Redescubierto por uno de los poetas novísimos, Pere Gimferrer [21], Hoyos y Vinent tiende a

---

trata de sus memorias, *Un hombre que se va* (1964), que habían tenido antes diversas redacciones; Pedro Mata muere en 1946; López de Haro en 1966; Insúa en 1963; Hoyos y Vinent en 1940; Carretero en 1951 y Retana en 1970. Felipe Trigo, nacido en 1864, bastante mayor que el resto de la promoción, se suicidó en 1916; Belda muere en 1936.

6 La condesa de Pardo Bazán prologó el primer libro de Hoyos, *Cuestión de ambiente* (1903) y *La atroz aventura* (1918).

7 VALERA hace una crítica del primer libro de Hoyos, *Cuestión de ambiente,* quizá por indicación amistosa de la Pardo Bazán. Cfr. Luis López Jiménez, *El Naturalismo y España,* Madrid, Alhambra, 1977, pág. 273.

8 Prólogo a *Los toreros de invierno* (1917).

9 Prólogo a *El martirio de San Sebastián* (1918).

10 Prólogo a *El hombre que vendió su cuerpo al Diablo* (1918).

11 Prólogo a *El retorno* (1919) y estudio crítico en su *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, «Rev. Archivos», 1920, tomo XII, págs. 104-106 y 108-111; ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972, tomo 7.

12 RAFAEL CANSINOS-ASSENS: *La novela de un literato,* Madrid, Alianza, 1982, vol. 1, págs. 114-115, 211-212, 333-340, entre otras.

13 CÉSAR GONZÁLEZ RUANO: *Mi medio siglo se confiesa a medias,* Barcelona, 1957.

14 JUAN GIL ALBERT: *Crónica general. Primera parte,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, págs. 105-117.

15 RAFAEL CANSINOS-ASSENS: *Poetas y prosistas del novecientos,* Madrid, Ed. América, 1919, págs. 226-246; *La nueva literatura. IV. La evolución de la novela,* Madrid, Páez, 1927, págs. 53-95. El segundo libro resulta ser una ampliación del primero en cuanto a Hoyos se refiere.

16 RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, «Antonio de Hoyos»: *[Retratos contemporáneos, 1941], Retratos completos,* Madrid, Aguilar, 1961, págs. 468-472.

17 FEDERIDO CARLOS SAINZ DE ROBLES: *La promoción de El Cuento Semanal,* Austral, 1952, Espasa Calpe, 1975, págs. 193-195 y 241-242.

18 E. G. DE NORA: *La novela española contemporánea,* op. cit., págs. 413-420.

19 LUIS S. GRANJEL, «Vida y literatura de Hoyos y Vinent», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 285, págs. 489-502. También incluye datos sobre Hoyos en *Eduardo Zamacois y la novela corta,* Salamanca, Ed. Universidad, 1980.

20 LUIS ANTONIO DE VILLENA, «Antonio de Hoyos, la pose y la decadencia», *Corsarios de guante amarillo,* Barcelona, Tusquets, 1983, págs. 113-121; el mismo estudio apareció antes con el título «Antonio de Hoyos y Vinent y su novela decadente», *Insula,* 384, noviembre 1975; también «Antonio de Hoyos y Vinent en 1916 (Sobre *Las Hetairas Sabias)», Insula,* 443, octubre 1983.

21 PERE GIMFERRER escribe un poema sobre Hoyos y Vinent y su ambiente titulado «Cascabeles», que puede estar relacionado con la colección de cuentos de Hoyos *Los cascabeles de Madama Locura* (1917); el poema pertenece al libro *Arde el mar* (1963-1965) y puede verse en *Poemas, 1963-1969,* Madrid, Visor, 1979, págs. 21-23.

ocupar un lugar entre los raros [22] y a ser considerado como un escritor refinado, exquisito, deslumbrante, cuando no un esteta decadente y morboso.

Los datos biográficos del novelista nos son imperfectamente conocidos y se repiten con leves variaciones de unos críticos a otros. Nacido en Madrid en 1885 (nos encontramos, por tanto, en el centenario de su nacimiento [23]), Hoyos pertenece a la más alta aristocracia. Sordo de nacimiento, su voz desentonada será recordada, a menudo, por aquellas personas que lo conocieron [24]. Se educa en Viena, donde su padre era embajador, y más tarde en Oxford. Ostentando su título de nobleza, marqués de Vinent, y sus peculiares tendencias sexuales, viaja por toda Europa, recalando con frecuencia en Madrid, donde se dedica a escribir de manera infatigable, al mismo tiempo que visita asiduamente los bajos fondos de la capital. Hoyos se nos presenta como un perfecto «dandy», como un personaje proustiano, modelo inmejorable para monsieur de Charlus [25]. A sus numerosas novelas y cuentos hay que añadir

---

[22] GIMFERRER dedica un artículo a Hoyos en su sección periodística de «Los raros», «Antonio de Hoyos y Vinent, el ineludible», Libros, 239, «El País», 20 de mayo de 1984, pág. 7.

[23] El estado actual de los estudios sobre Hoyos no permite afirmar de manera rotunda que naciese en 1885, aunque así lo aseguran todos los críticos de manera unánime (Sainz de Robles, Cejador, Granjel, Villena, etc.). Sin embargo, en el comentario que Valera dedica a la primera obra de Hoyos, *Cuestión de ambiente* (1903), prologada, como hemos dicho, por la Pardo Bazán, el crítico atribuye a su autor veinte años recién cumplidos entonces, con lo que su nacimiento debería situarse hacia 1883; se supone que Valera, por su amistad con la Pardo Bazán, debería estar al tanto de esto. Vid. Luis López Jiménez, *El Naturalismo y España*, op. cit., pág. 275, núm. 90. Por otra parte, el *alter ego* de Hoyos, Julito Calabrés, tiene treinta y tres años en *El Monstruo*, publicada en 1915, edad que se corresponde con la fecha hipotética de nacimiento en 1883. Claro que este último dato no es muy convincente, puesto que, según estudia Luis Antonio de Villena, «Antonio de Hoyos en 1916», art. cit., Julito Calabrés tiene treinta y un años, edad que el autor tenía en el momento que se publica *Las Hetairas Sabias* que estudia Villena. ¿A qué se debe esta contradicción? ¿Se escribieron en orden inverso al de su publicación? Un estudio científico sobre Hoyos debe aclarar esta suspicacia; no sería extraño que el carácter bastante amanerado del novelista le indujera a quitarse algunos años. Recientemente el profesor Luengo García ha aclarado el caso, quizá parecido, de otro novelista coetáneo de Hoyos, en el que están ausentes la afectación y la pose: Cristóbal de Castro. Para toda la crítica Castro había nacido en Iznájar en 1880; sin embargo, la interesante investigación del profesor Luengo esclarece la fecha verdadera: Castro había nacido en 1874, nada menos que seis años antes de la fecha que se tenía por aceptada y repetida. Cfr. Juan Luengo García, «Cristóbal de Castro, novelista andaluz», *Axerquía*, 9, diciembre, 1983, Córdoba, págs. 101 y ss.

También la fecha de la muerte de Hoyos debe dilucidarse. El testimonio de César González Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, op. cit., y Ramón Gómez de la Serna, «Antonio de Hoyos», art. cit., nos presentan al escritor en las cárceles franquistas en un estado lamentable de abandono y miseria. Su muerte se produjo, al parecer, en 1940, en la cárcel madrileña de Porlier, según añade Villena, «Antonio de Hoyos y Vinent, la pose y la decadencia», art. cit.

[24] R. CANSINOS-ASSENS: *La novela de un literato*, op. cit., «Antonio, con su vozarrón desentonado de sordo, cuenta entre risas...», pág. 335.

[25] Además de personaje proustiano, buen modelo para el Barón de Charlus, Hoyos introduce el recuerdo en algunas de sus novelas, pinceladas evocativas que recuerdan a Proust: «Yo no sé si es cierto que *cualquier tiempo pasado fue mejor*, pero recuerdo con una nostalgia grande las visiones de mi infancia en aquel Madrid grandón y destartalado, los cuadros que aún se me antojan de una elegancia suprema; los recuerdo como una serie curiosa de estampas en que los caballos se movían rítmicos, graves, cuidando el paso, *a la alta escuela;* los lacayos y cocheros eran rígidos como los de pasta que tenían los coches de juguete, y las mujeres eran frágiles y quebradizas y caminaban los días de lluvia bajo el paraguas, recogiéndose la falta y mostrando con picardía el pie leve a los acechantes tenorios callejeros». *Vidas arbitrarias,* Madrid,



Ilustración de Julio Romero de Torres

algunas obras teatrales y una asidua colaboración en los periódicos de la época. Al final de su vida lo encontramos como militante de la Federación Anarquista Ibérica y escribiendo duros artículos en *El Sindicalista* durante la guerra civil. Encarcelado a la terminación de la contienda, muere hacia 1940 en un estado lamentable de abandono y miseria.

La labor literaria de Hoyos y Vinent es ingente [26] y muy mal conocida, dada la

---

Bibl. Hispania, 1923, pág. 204. ¡Qué buen Proust a la española hubiéramos tenido en Hoyos, si en lugar de tantas novelas nos hubiera dado la crónica novelada de su sociedad y de su época! No encuentro referencia a Proust en la obra de Hoyos; la recepción del escritor francés en España es tardía y poco relevante. Las referencias más tempranas al autor de la *Recherche* en nuestro país parecen surgir en torno a la *Revista de Occidente,* hacia 1925, en un artículo con cierto carácter peyorativo obra de Antonio Marichalar. Vid. E. López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías,* Madrid, Taurus, 1972, págs. 192-193.

[26] Entre 1915 y 1934, Hoyos y Vinent publica más de cuarenta obras narrativas, según Bernard Barrère, «La crise du roman en Espagne, 1915-1936», *Bulletin Hispanique,* LXXXV, 3-4, 1983, págs. 259-264.

Su aportación a la novela corta es una de las más importantes y asiduas: colabora en *El Cuento Semanal* (1907-1912); en *Los contemporáneos* (1909-1926), en 1909 publica tres narraciones; en 1910-1911 *Bestezuela de amor* y *Las cortes de la muerte;* su firma desaparece de esta publicación en 1911, pero reaparece en 1915; desde ese momento hasta 1919 incorpora ocho nuevos relatos a la colección, entre los que destacan *La zarpa de la esfinge,* dedicado a Tórtola Valencia, con ilustraciones de su amigo inseparable Pepito Zamora, y *Mientras en Europa mueren...,* con ilustraciones de Romero de Torres y otros. También en *Los cuentistas,* de Barcelona, que empieza a publicarse en 1910, colabora Hoyos, así como en *La novela de bolsillo* (1914-1916). *El libro popular* (1912-1916) recoge *La hora de la caída* (1912), junto con otros cinco relatos, antes de 1914. En *La Novela Corta* (1916-1924) se editan entre otros dos importantes títulos de Hoyos: *El caso clínico* y *El crimen del fauno. La Novela Semanal* (1921-1925), que imprime relatos con la guerra de Africa como tema, dedica un volumen a la obra de Hoyos. En esta misma colección publica *El café de camareras* y varios más. En el número extraordinario de 1925 se incluyen relatos de Hoyos junto con los de otros autores. *La Novela de Hoy* (1922-1932) que dirigía el también novelista erótico Artemio Precioso (a partir de 1929 la colección fue dirigida por Pedro Sainz Rodríguez) contaba con la colaboración en exclusiva de Antonio de Hoyos y otros novelistas galantes. Desde 1922 hasta 1931 firmó Hoyos veintitrés novelas breves para esta colección, alguna interesante como *La celada.* Sin embargo, se le excluye de otra publicación periódica de características parecidas a las reseñadas, *La Novela Mundial* (1926-1928), y, asimismo, son excluidos otros novelistas eróticos, puesto que esta publicación se oponía en líneas generales a la de Artemio Precioso y así lo había manifestado en sus primeros editoriales. En *Los Novelistas* (1928-1929) aparece también Hoyos con una novela, *El doctor Truco.* Por último, en una publicación de breve vida (del 4 de marzo de 1933 al 23 de mayo del mismo año) titulado *Los trece* y dirigida por «El Caballero Audaz», hay un número con obras de Hoyos, a pesar de que la publicación contaba solamente con trece volúmenes, de ahí su título. *Apud,* L. S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta,* op. cit., completando datos, sobre todo en cuanto se refiere a fechas de publicación de las diversas colecciones, con Louis Urrutia, «Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)», *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles,* Grenoble, Presses Universitaires, 1977, págs. 137-163.

Además de las incluidas en estas colecciones, Hoyos editó bastantes novelas largas (a veces se trata de reediciones en libros de mayor consistencia, acompañadas de algún prólogo, como la colección *Llamarada;* otras veces son volúmenes que agrupan varias novelas cortas). Entre 1915 y 1923 son importantes las siguientes: 1915, *El horror de morir* y *El monstruo;* 1916, *El pasado* y *El oscuro dominio;* 1917, *El caso clínico, La dolorosa pasión, Los toreros de invierno;* 1918, *El árbol genealógico, El momento crítico, El encanto de envejecer, La atroz aventura, El martirio de San Sebastián;* 1919, *La zarpa de la esfinge, El retorno, El secreto de la ruleta;* 1920, *Las lobas de arrabal, El remanso, La alegría del dolor;* 1921, *El acecho, La señorita (sic) de la zapateta, El banquete de Minotauro,* 1923, *Una casa seria.* Apud Joaquín de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas,* Barcelona, Planeta, 1963-1967, tomo V (1915-1917), tomo VI (1920-1924). El estrecho criterio de Entrambasaguas, o quizá la censura del momento, no permitió que ninguna novela de Hoyos y

dificultad de localización de muchos de sus textos. Cultivó casi todos los géneros [27]; se acercó un poco al teatro [28], pero su labor es, sobre todo, importante en el terreno de la narrativa. A ello hay que unir sus colaboraciones periodísticas, como crítico

Vinent formase parte de esta colección. Si de ello hubiera sido factible, contaríamos hoy con una aproximación casi exhaustiva a la vida y a la obra de este novelista. *Vid.*, por ejemplo, los detenidos estudios biográficos y bibliográficos sobre Pedro Mata, Alberto Insúa o Eduardo Zamacois, a pesar de que en algún caso no incluye obras representativas de estos autores.

NORA: *La novela española contemporánea*, op. cit., cifra la producción de Hoyos en «cerca de treinta novelas largas, más de cincuenta relatos menores, algunos volúmenes de cuentos y otros de prosa diversa, aparte de sus numerosísimos artículos periodísticos», pág. 414.

27 No hay noticias de que cultivara la poesía, aunque es posible que hiciese versos en su juventud. En este sentido aparece otro doble literario del autor, Florito Salazar, evocado en una novela con los rasgos inconfundibles de Hoyos: «su amistad con Florito Salazar, el aristócrata bohemio que pasaba de raro, de perverso, de incomprensible, y con quien [el protagonista] trabó conocimiento en un antro de los que en el cultivo de su afectación frecuentaba con arreos señoriles entse poetas, cómicos, toreros y perdidas» (pág. 142); este *alter ego* del novelista se inició en la poesía de corte modernista y decadente: «Placíase, el elegante, en aquella extraña sociedad donde sólo eran valores cotizables para las mujeres la belleza y el donaire, para los hombres el valor y la fuerza, y él, autor de aquellas «Baladas» germánicas, en que el claror de la luna veíase vagar por los bosques de pinos de los castillos del Rin, las sombras de los héroes legendarios; él, que describiera antaño en «Idilio» toda la poesía de la primavera florentina, como fondo a los amores de Julián de Médicis y Simoneta Vespuci, y evocara en su «Decadencia» las magnificencias enfermizas de Roma neroniana, sentíase muy español, muy apasionado de lo nacional, de lo típico, y plañía la muerte del casticismo enamorado ahora de una España gautieresca» (pág. 185). Posiblemente en estas líneas se encuentren rasgos de la prehistoria literaria de Antonio de Hoyos. Claro que la muerte de Florito es bien ditinta del triste final que tuvo Hoyos, enfermo y abandonado de todos, en la madrileña cárcel de Porlier. Qué duda cabe que el escritor hubiera preferido, en su esteticismo decadente cargado de pose, la muerte bella y trágica de su personaje literario, apuñalado por un enamorado celoso en una reyerta de ambiente flamenco. Florito, con la navaja clavada en el pecho, sonríe doblando «hacia atrás la cabeza mientras una ola de sangre tiñó la albura de la pechera donde el diamante azul fulguró siniestro» (pág. 193). *La hora de la caída*, Barcelona, Ramón Sopena, s. f. La novela de la que se han tomado las citas se titula *Bohemia triste*, páginas citadas, y está incluida en el volumen con varias más. Entre las obras en preparación mencionadas al final de *El Monstruo* se menciona *El mono de la reina de Saba*, versos, del que no conozco más referencia.

28 La labor teatral de Hoyos está compuesta por *Frivolidad*, comedia en tres actos, que puede ser la adaptación de una de sus primeras novelas manteniendo también el título y publicada en 1904. *Una cosa es el amor...*, en dos actos y en colaboración con Melchor Almagro. En colaboración con Ramón Pérez de Ayala escribe *Un alto en la vida errante*, comedia en tres actos; se estrenó en el Teatro Campoamor de Oviedo en 1905 y el mismo año fue publicada en la revista *Renacimiento Latino*. Pérez de Ayala recuerda a Hoyos en su correspondencia con Rodríguez-Acosta; en carta del 22 de septiembre de 1904 escribe: «nuestro amigo Antonio, el cual, por cierto, me ha escrito desde Cestona cuando yo andaba por Alicante, y ahora no sé qué paraje alojará su poderosa y opulenta humanidad, así es que no puedo contestarle». Ramón Pérez de Ayala, *Cincuenta años de cartas íntimas*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1980, págs. 41-42 y notas. Más tarde el asturiano lo hace formar parte, con el nombre supuesto pero transparente de Honduras, del mundo abigarrado y grotesco de *Troteras y danzaderas*: «un hombre deslavazado, rubicundo, rollizo y muy alto, noble por la cuna y novelista perverso por inclinación», que siente una equívoca predilección por los toreros: «Si yo también me perezco por los manolos... [...] Aquella palidez morena..., y sobre todo la erección que tiene al torear... Hay que verle armarse, cuando se echa la escopeta a la cara...», Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, ed. A. Amorós, Madrid, Castalia, 1973, pág. 228. La identificación Hoyos-Honduras aparece estudiada por Andrés Amorós, *Vida y literatura en Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 120-121.

literario y atento observador del mundo artístico y cultural de su momento [29].

En su obra narrativa, compuesta de novelas largas, novelas cortas y volúmenes de cuentos, podemos distinguir tres períodos, siguiendo la dirección marcada por Cansinos-Assens [30]:

a) Un primer ciclo de novela costumbrista, ideada según el modelo de *Pequeñeces,* del Padre Coloma, que abarca de 1903, *Cuestión de ambiente,* hasta 1909, *Del huerto del pecado.*

b) Un segundo ciclo de novela erótica, que engloba lo más representativo de su producción y que, incluyendo el último título mencionado, se extiende hasta 1925, aproximadamente, con *La curva peligrosa.*

c) Un tercer ciclo de novelas de carácter más bien ideológico, que abarca desde 1925 hasta sus últimas producciones, en el que, sin eliminar la parafernalia erótica, sus narraciones van cargándose de sentido moral o político. En esta última etapa, la peor conocida de todas, aparecen también una serie de libros de carácter misceláneo y paracientífico: *El secreto de la vida y de la muerte* (1924), *América: El libro de los orígenes* (1927), etc.

Las novelas más representativas de la tendencia erótica de Hoyos y Vinent se publican entre 1912 y 1919. Sus títulos más representativos son: *La vejez de Heliogábalo* (1912), *El horror de morir* (1914), *El monstruo* (1915), *El oscuro dominio* (1916) y *El árbol genealógico* (1918); junto a estas novelas largas, que suelen hacerse pesadas por la constante acumulación de horrores con que el autor adorna el relato, hay que mencionar la serie de novelas cortas que se engloban en la serie *Llamarada,* donde se encuentran narraciones tan representativas como *El caso clínico* (1917), *El martirio de San Sebastián* (1918) o *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* (1919). En la misma serie se incluye *El crimen del fauno,* la única narración de Hoyos que, de manera aislada [31], puede conocer el lector de nuestros días.

En la creación literaria de Hoyos podemos distinguir una serie de elementos que,

---

Otras obras teatrales de Hoyos: *El fantasma,* drama de gran guiñol en un acto (1912); *La plataforma de la risa,* comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 11 de enero de 1936, publicada en la colección *La Farsa,* núm. 445, 28 de marzo de 1936.

[29] Algunos artículos periodísticos pasan luego a engrosar sus libros de relatos, así el artículo «La bailarina de los pies desnudos», referido a Tórtola Valencia, publicado en *El Día* del 2 de febrero de 1917, pasa al libro *Vidas arbitrarias,* Madrid, Bibl. Hispania, 1923, págs. 157-161. Una cala realizada sobre el diario *El Día* de Madrid, en 1916 y 1917, nos da artículos de Hoyos sobre Romero de Torres (3 de diciembre 1916), Pastora Imperio (4 diciembre), Maeterlinck (9 diciembre), Mateo Inurria (10 de diciembre), Gómez Carrillo (13 diciembre), el Café Pombo (17 diciembre), Zuloaga (31 diciembre), la Goya (1 enero 1917), las películas de misterio (7 enero), otra vez Pastora Imperio (10 enero), Carmen de Burgos, «Colombine» (11 enero), los hoteles: el Ritz, el Palace (15 enero), «El Caballero Audaz» (17 enero), Tórtola Valencia (citado), Mariano Benlliure (13 febrero), obras póstumas de Felipe Trigo (14 febrero), Zorrilla (22 febrero), Joaquín Belda (23 febrero), etc., citando solamente los más interesantes y de tendencia artística y literaria.

[30] RAFAEL CANSINOS-ASSENS: *La nueva literatura,* op. cit.

[31] ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: *El crimen del fauno,* prefacio de Rosario Ruiz Rubio, Madrid, Emiliano Escolar, 1980. Un cuento de Hoyos, «El hombre de plata», perteneciente al libro *Los cascabeles de Madama Locura* (1927), aparece en el libro de José Luis Guarner, *Antología de la literatura fantástica española,* Barcelona, Bruguera, 1969, págs. 421-429.

mediante una estructuración voluntariamente artística, ofrece como resultado una de las obras más singulares de la narración erótica española.

La base de su obra es indudablemente la realidad social de su época, sobre la que el escritor ha operado una selección doble; por una parte, la predilección por la aristocracia madrileña con aires de cosmopolitismo; por otra, los bajos fondos ciudadanos, poblados de chulos, prostitutas y demás fauna lupanaria, a los que se unen personajes procedentes del mundo del espectáculo: toreros y cupletistas. El mundo de la clase media, cuando aparece, tiene una importancia relativa, así como las preocupaciones sociales y políticas esporádicamente presentes.

Esta realidad social se ve sometida a una serie de deformaciones que van de lo literario a los gustos personales del autor, pasando por lo lingüístico.

Literariamente las preferencias del novelista [32] giran en torno a los autores finiseculares, a los que englobamos en la amplia etiqueta de decadentismo, sobre todo de expresión francesa: Jean Lorrain, Rachilde, Octave Mirbeau, Joris Karl Huysmans, Josephin Peladan, Marcel Schwob, Villiers de l'Isle Adam, etc. Podría decirse que el decadentismo actúa como caldo de cultivo para la novela hoyosvinentiana. Otros autores que influyen en Hoyos son el marqués de Sade, Leopoldo Sacher-Masoch (o sus ideas), Gabriel D'Annunzio, Oscar Wilde, Gustave Flaubert, y, entre los autores de expresión española, Rubén Darío, el Valle-Inclán de la etapa modernista y sus propios compañeros de la novelística erótica.

A esto hay que unir la actitud del autor en materia sexual; su marcada homosexualidad parece condicionar el erotismo morboso y refinado de sus creaciones literarias, ya bastante enrarecido en los decadentes. Sin embargo, Hoyos incorpora también en sus narraciones un peculiar sentido místico que presta un carácter singular al relato. El terror se manifiesta, a veces, como una vivencia que experimentan sus personajes literarios.

En el terreno de la expresión, Hoyos emplea, sobre todo, dos registros lingüísticos:

a) Los que Juan Ramón llamaría «ropajes» del modernismo, usados con preferencia en las descripciones, lentas, detalladas, morosas, y

b) El habla coloquial de los bajos fondos, el argot, llenos de expresiones vulgares, achuladas, tomadas a veces de las hablas marginales [33]. No obstante, cuando el personaje hablante pertenece a la clase alta, a la aristocracia, son frecuentes las expresiones tomadas del inglés y del francés, no siempre correctas, pero que dan al texto un aire moderno y cosmopolita.

La imposibilidad de trazar aquí un panorama de la novela erótica de Hoyos, ni siquiera en líneas generales, en cuanto a su temática se refiere, junto con la dificultad en la localización de muchos de sus libros, nos fuerzan a sintetizar sus rasgos más salientes en dos ejemplos cuidadosamente elegidos. Se trata de su novela quizá más

---

[32] Fueron mencionadas, entre otros, por El Caballero Audaz en entrevista con el autor, *La Esfera*, 5 de mayo de 1916.

[33] Sólo se ha realizado un estudio lingüístico, que sepamos, sobre un autor erótico; se trata del artículo de Miguel A. Rebollo Tovío, «Notas sobre la lengua de Joaquín Belda», *Anuario de estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, 1982, vol. V, págs. 153-165. Muchos de los rasgos analizados en Belda se repiten igualmente en Hoyos.

representativa, *El monstruo* (1915), y de una de sus mejores narraciones cortas: *El caso clínico* (1917).

Cuando se publica *El monstruo* su autor debía rondar los treinta años, aunque su *alter ego,* Julito Calabrés, incluido en ésta como en otras novelas [34], confiesa treinta y tres [35], y ha publicado ya al menos ocho novelas largas, unas dieciocho novelas cortas y tres volúmenes de cuentos, además de algunas piezas teatrales. Se encuentra, pues, en un momento cumbre de su producción literaria.

Las fuentes de la narración hay que buscarlas entre las lecturas predilectas de Hoyos. Para Nora, que es el crítico que dedica más espacio a esta novela, en el personaje de Helena Fiorenzio, protagonista femenino de la obra, hay trazos evidentes de un personaje de Gabriel D'Annunzio, la Foscarina de *Il fuoco* [36]. Por supuesto que en la narración dannunziana encontramos un tipo de mujer madura y decadente, contrafigura de Eleonora Duse, enamorada de un muchacho mucho más joven, pero ese rasgo es un lugar común de la novela decadente [37] en la que son frecuentes los cambios de papel dentro de la pareja y la presentación de una mujer varonil que toma la iniciativa en la conquista de un efebo grácil y amanerado. El origen más inmediato de la obra de Hoyos se encuentra, sin embargo, en una de las novelas más conocidas de Octave Mirbeau, en *Le jardin des suplices,* como ya ha señalado Gimferrer, caracterizándola como un «flojo plagio» [38] del original francés. A la vista de las dos novelas [39] no encontramos de manera tan evidente la afirmación del crítico, aunque es cierto que hay una serie de elementos de la novela de Mirbeau que pasan a la narración de Hoyos, sobre todo en la segunda parte, pero otros rasgos pertenecen al mundo peculiar de nuestro novelista. También puede afirmarse que *Monsieur de Phocas* [40], de Jean Lorrain, presenta algunos puntos de contacto con *El monstruo,* aunque cambiando el personaje central masculino en femenino.

Hay otros rasgos tomados de Rachilde, especialmente los que vinculan el nacimiento de hermosas flores sobre la podredumbre con la protagonista, a partir de

---

[34] Este personaje aparecía ya en las novelas de la primera etapa. En *El Monstruo* aparece en el cortejo de la protagonista: «Iban con ella, además de Marcelo, en el papel de amigo íntimo, Julito Calabrés, un elegante injerto en artista o viceversa, español, muy *snob,* muy *posseur,* afectadísimo, inventando indumentarias extravagantes y novelas malsanas y viviendo, según él, todas las vidas —menos la suya, que reservaba cuidadosamente—» *(op. cit.,* Madrid, Biblioteca Hispania, 1915, pág. 79). También aparece, por ejemplo, en *Las señoritas de la zapateta, La marquesa y el bandolero, Los ojos de la noche, Mandrágora, El capricho de Estrella* y en algunos cuentos de *Los cascabeles de Madama Locura, Las ciudades malditas* y *Vidas arbitrarias,* entre otras muchas narraciones.

[35] Vid. nota 23.

[36] EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea,* op. cit., pág. 417.

[37] Vid. MARIO PRAZ: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Caracas, Monte Avila, págs. 334 y ss. En general, todo el capítulo V, «Bizancio».

[38] PERE GIMFERRER: «Antonio de Hoyos y Vinent, el ineludible», art. cit.

[39] Existe traducción reciente de la novela francesa: OCTAVE MIRBEAU: *El jardín de los suplicios,* Biblioteca de Erotismo, La sonrisa vertical, 36, Barcelona, Libros y Publicaciones Periódicas, 1984. Anterior es otra edición en la editorial Felmar con prólogo de Luis Antonio de Villena.

[40] En la edición española de esta novela se ha producido un cambio en el título: JEAN LORRAIN, *El Maleficio,* Madrid, Alfaguara Nostromo, 1977.

la novela *Ciénaga Florida*[41]; otros recuerdan la primera manera de Valle-Inclán y resultan de contraponer lo litúrgico y cándido con lo sórdido y lujurioso. En realidad, la mayor parte de estos detalles pertenecen a la estilística del modernismo, hasta el punto de que la novela ha sido considerada como un ejemplo de la «morbidez morbosa y modernista»[42] de su autor.

En el principio de la novela hay tres citas en su idioma original correspondientes la primera a Mirbeau, tomada de *Le jardin des suplices,* en la que se afirma que los monstruos son formas de vida superiores, seres que caen fuera de la órbita conceptual del hombre normal; los mismos dioses son monstruos. En esta primera cita, además de desvelar el origen literario de su obra, Hoyos propone la motivación de su personaje central: una mujer superior puede ser un monstruo si la comparamos con el resto de los mortales. Las citas de Flaubert, tomadas de *La tentación de San Antonio,* se refieren a las grandes hetairas-horoínas de la antigüedad, degradadas hasta el más bajo extremo, y a la idea de que la carne tiene infinitos registros al igual que en el alma existen perversiones que aquejan tanto al uno como a la otra.

Por tanto, aquí encontramos preludiados temas generales que se pondrán de relieve en las páginas de la obra, entre los que destacan la idea del monstruo como forma de vida superior, la sexualidad exacerbada y las relaciones entre el espíritu y la carne.

La narración se presenta en dos partes simétricamente construidas: *El libro de la lujuria* y *El libro de la muerte;* cada una de ellas tiene cuatro capítulos de signo opuesto. En la primera parte predomina el goce vital de la carne, la sensualidad; en la segunda, el arrepentimiento y la enfermedad, el misticismo. Al final se añade un epílogo que sirve para presentar el desenlace de signo negativo.

Los capítulos tienen títulos simbólicos, sonoros, y están encabezados con citas de autores muy diversos, que van desde Baudelaire a San Ignacio de Loyola; cada lema representa una condensación expresiva del tema que se desarrolla a lo largo del capítulo.

En la primera parte encontramos la pasión sensual de la protagonista, Helena, por el joven Marcelo y el amor silencioso de Edith, la dama de compañía de Helena, por el mismo muchacho; esta última se ve forzada a leer para su señora, que adivina la relación espiritual entre ambos, una serie de libros eróticos, como las *Memorias,* de Casanova, o *La philosophie dans le boudoir,* del marqués de Sade. Más tarde la narración desarrolla un paseo de Helena y su grupo por los barrios bajos de una ciudad portuaria; entre los componentes del cortejo está Julito Calabrés, como sabemos contrafigura del autor. Esta bajada del grupo aristocrático a los lugares de la mala vida, el descenso *ad inferos,* es un elemento que se presenta reiteradamente en la narrativa de Hoyos y que, con frecuencia, termina en tragedia; así ocurre en *El crimen de fauno.* En esta ocasión la noche culmina con la danza de la protagonista desnuda en un burdel y su entrega inmediata a dos músicos árabes. Al día siguiente, Helena

---

[41] El título original es *Le dessous,* modificado en la versión española: Rachilde (Margarita Eymery), *Ciénaga florida,* versión Luis Ruiz Contreras, Madrid, Renacimiento, 1914.

[42] JUAN IGNACIO FERRERAS: «Del modernismo a la novela galante o erótica», «100 años de novela española», *El País,* 14 de marzo der 1985, pág. IV.

descansa en su yate de lujo, cerca de Biarritz. Por la noche, en San Sebastián, seduce al torero Manuelito, que, tras una noche de amor, muere al otro día en el ruedo. Aquí el tópico de «el amor se paga con la muerte», muy utilizado en los decadentes, está presentado de manera expresiva. La primera parte de la novela termina con la aparición en la protagonista de una terrible enfermedad: la lepra, al parecer como resultado de sus excesos sexuales. Presintiendo su fin, Helena busca ante todo aturdirse y se deleita con las escenas terroríficas de la caseta de figuras de cera, en la feria, mientras que la enfermedad implacable continúa su curso.

En la segunda parte, en lugar de la perversión encontramos un misticismo enfermizo, de carácter oriental, una huida del mundo real hacia una atmósfera vaga de ensueño y melancolía, en la que no está del todo ausente la sensualidad.

Helena se ha refugiado en un viejo palacio en una región perdida del Asia central; desde allí escribe a Marcelo que acude a su llamada. En la entrevista que ambos mantienen la mujer oculta su cara con una mascarilla para que el muchacho no vea los estragos que la enfermedad ha causado en su belleza. Luego Marcelo se entrevista con Edith y conversan acerca de la peste que se ha producido en una ciudad cercana. Helena, entre tanto, intenta calmar su angustia con la lectura de los viejos místicos y termina con una sesión de flagelación en la que pone de manifiesto su masoquismo. Pasado algún tiempo, y por un capricho de la enferma, acuden todos a la ciudad apestada. Al mismo tiempo, como otra plaga más, un ejército de bandidos asola la comarca. Siguiendo un misterioso impulso, Helena abandona su palacio completamente sola, busca a los bandidos y se prostituye a ellos. Su enfermedad está en la etapa más virulenta y ya es apenas un guiñapo humano.

En el epílogo se nos presenta a Marcelo dormido; en ese momento irrumpe Helena en toda su horrible decrepitud e intenta besarlo; en la lucha la mujer rueda moribunda por el suelo mientras que su enamorado se deshace en lágrimas ante la ruina de su juventud y de su amor.

Los temas dominantes del relato son, como puede deducirse del argumento, el erotismo, el misticismo y la muerte.

El amor es el elemento dominante, pero no el amor en su más noble expresión, sino la sensualidad, la lujuria, que en alguna ocasión degenera en obscenidad: «Todas las cosas hablaban de amor. Era eso, el triunfo del amor en la noche; pero no el platónico amor de la vieja Grecia olímpica, ni el amor con brillantes armaduras y bordadas gualdrapas que se disputaban los caballeros en los torneos de la Edad Media, ni la poesía de Provenza, ni el de las patéticas noches de los románticos; era un amor sabático, manchado por todas las lujurias, envilecido por todas las miserias, mancillado por todas las inmundicias; un amor que tenía de los ritos nefandos de los aquelarres, de las abominables crueldades de los sádicos y de las deformidades malditas de la Biblia; amor trágico y caricaturesco, obsceno y libertino, triste y lúgubre; amor de brujas, de locos, de poseídas, de nigrománticos y de epilépticos» [43]. El erotismo se concreta sobre todo en Helena: «Helena sentía una sensación de placer, de voluptuosidad animal, un ansia vaga de entrega, de renunciamiento, de violencias groseras y

[43] Antonio de Hoyos y Vinent: *El Monstruo, op. cit.*, págs. 54-55.

deliciosas que fueran como esos martirios chinos en que con la voluptuosidad se da la muerte. Empujada, palpada, casi brutalizada, sintiendo el ardor de los alientos que olían a vino y a tabaco, y el fuerte hedor de macho que despedían los cuerpos sudorosos, en vez de asco o espanto, enseñoreábase de ella morbosa delectación» [44]. De la misma manera, la serie de actuaciones que este personaje realiza a lo largo de la narración tienen como fin la voluptuosidad.

El misticismo aparece especialmente en la segunda parte y se da aisladamente en situaciones anímicas especiales del personaje central. Con frecuencia contrastando con las cruentas escenas de que es rico el relato se producen remansos, como el siguiente: «De los labios de las heridas del Divino Crucificado brotaban manantiales de paz. ¿No era más consolador, infinitamente más consolador, la idea de morir para resucitar luego que aquel perpetuo vivir para pudrirse y volver a renacer? Recitó las palabras del Credo... "Creo en la resurrección de la carne y en la vida perdurable". (...) Un ansia infinita de renunciamiento, de perdón y de sacrificio se apoderaba de ella» [45].

En alguna ocasión el elemento religioso y místico sirve para suavizar los deseos de Helena: «Algo que era una rebeldía muy honda, muy cruel, muy amarga, alzóse en su alma como un alacrán que despertara. Por un segundo sintió deseos de no sé qué cosas bárbaras y crueles, que fuesen misteriosas represalias. Sin embargo, las palabras de los libros de santidad resplandecieron ante ella» [46].

La muerte se insinúa con la enfermedad de la Fiorenzio, y se hace patente en los terribles frescos de la población azotada por la peste. En estos cuadros de horror y de muerte es donde se manifiesta con más fuerza el influjo de Mirbeau. Con cierta frecuencia la muerte y el amor aparecen conjugados, unidos en una simbiosis decadente; así ocurre con el torero Manuelito, que pasa de los brazos de la mujer a la plaza de toros, donde encuentra la muerte: «... vio a su amante como un pelele, vestido de seda y oro, volar por los aires, caer, alzarse lívido, ensangrentado, volver a volar, caer de nuevo, y, por fin, desgarrado, inerte, el vientre partido por una cornada, los intestinos colgando, el pecho rasgado y el rostro verdeante...» [47].

Los mismos elementos están presentes en las escenas de la peste: «El amor y la muerte mezclábanse y confundíanse, y mientras caían las parejas en bestiales abrazos sobre los rescoldos ardientes aún, rodaban infelices con la cabeza tronchada o el vientre abierto, en tanto sus verdugos, borrachos de sangre, apresaban a las cortesanas ebrias y las poseían allí entre cadáveres, animales feroces y montones de miseria e inmundicia» [48].

En cuanto a los aspectos formales de la narración, nos encontramos ante una novela de carácter tradicional, al estilo de cualquier novelista del realismo.

El argumento es lineal; conocemos a los personajes conforme van apareciendo y se narra la historia o antecedentes de cada uno de ellos. La acción avanza lentamente y predominan los elementos descriptivos sobre el diálogo.

---

[44] *Idem*, págs. 63-64.
[45] *Idem*, págs. 180-181.
[46] *Idem*, págs. 183-184.
[47] *Idem*, págs. 100-101.
[48] *Idem*, págs. 213-214.

El tiempo no tiene un gran valor en la narración; es algo puramente externo, un continuo en el que se van colocando los sucesos. Estos no tienen, como tampoco el tiempo, una influencia especial en la variación psicológica de los personajes, que tienden a comportarse más bien como muñecos acartonados, manteniendo una actitud sin apenas variaciones a lo largo del relato: Helena es siempre lujuriosa, incluso en sus arrebatos místicos, y domina al débil Marcelo, personaje ambiguo y abúlico que casi nunca actúa por propia iniciativa; Edith es sólo un esbozo, una jovencita borrosa, enamorada de Marcelo y, no sabemos por qué misterioso contrato, está siempre con Helena como contrapunto a todas sus actuaciones.

Los rasgos estilísticos proceden en general del modernismo y la novela puede considerarse en ese sentido como una brillante aplicación de los recursos estilísticos modernistas a la prosa novelesca. En las descripciones predomina el cromatismo nás acusado; se utilizan los colores, las formas, las sensaciones, para dar un sentido muy visual y plástico a la prosa, que a veces aparece recargada con voces exóticas y sugerentes: «Las había que se alzaban esbeltas como aroideas rojas en la pompa grana de los kimonos bordados de amarillo; las había de plata e ilustradas de marfil; otras en la pomposa pompa de las vagas telas enroscadas en torno de los pies inverosímiles, eran como grandes rosas que descendían por una gama infinita de matices, desde el rojo púrpura al amarillo pálido...» [49].

El novelista muestra preferencia por la frase larga, de rasgos dannunzianos, sin el gusto por la minuciosa descripción circular de Proust; los efectos se consiguen por acumulación, no por análisis.

Con todo, Hoyos y Vinent se nos manifiesta como un buen estilista en cuanto se refiere a la descripción de ambientes de alto y bajo mundo. Sin embargo, presenta unos personajes sin vida; actúan y revuelven, pero sin conseguir darnos la impresión de realidad. Lo que su autor consigue en algunas ocasiones son actitudes, a la manera de viejas estampas de época.

En las novelas cortas, al necesitar una condensación expresiva mayor, Hoyos consigue sus mejores efectos. Casi todas ellas tienden a presentar una situación inicial que va degradándose lentamente hasta desembocar en un final trágico y violento.

El caso clínico es, en este sentido, una de sus narraciones más interesante. Se publicó en *La novela corta* en 1917 [50], al igual que la novela anterior, en el período más prolífico de su autor. Más tarde, y en el mismo año inaugura con este título su colección de novelas cortas titulada expresivamente *Llamarada,* acompañada entonces de un prólogo del doctor Simarro.

En esta novela, Hoyos se hace eco de la preocupación general que existía en el ambiente acerca de los enfermos mentales. No ajenos a esta tendencia se están desarrollando los estudios de Freud, aunque no parece que haya relación entre el relato hoyosvinentiano y las teorías freudianas. Encontramos, sin embargo, algún ejemplo afín en el terreno de la creación literaria, que participa tanto del ambiente creado por

---

[49] *Idem,* pág. 12.

[50] Antonio de Hoyos y Vinent: *El caso clínico,* Madrid, La Novela Corta, 1917, 34 págs. [El ejemplar que manejo carece de portada].

los estudios de Lombroso como de la naciente psiquiatría; es el libro *Irresponsables. Historias trágicas al margen de la locura y del delito,* de Pedro Mata, publicado en 1921 [51].

Al mismo tiempo que el novelista refleja una situación del momento, la adorna con elementos tomados de sus lecturas decadentes. Pensamos que, en esta ocasión, la fuente más inmediata para la misa negra que se describe en el relato puede ser la novela *La-bàs,* de Joris Karl Huysmans [52], cuando no algún grabado de Felicien Rops [53].

En *El caso clínico* se puede localizar un doble conflicto; en primer lugar, la actuación del doctor Rodrigo Vázquez, en su doble vertiente de médico y de padre; como médico posee una clínica en la cual los enfermos mentales gozan de una completa libertad, en contacto permanente con la naturaleza; como padre observa algo anormal, algo que no acaba bien de definir en el comportamiento de su hija María de las Angustias. Ella será el caso clínico. El segundo conflicto, de carácter amoroso, gira en torno a las relaciones que mantiene el discípulo preferido del doctor, Arturo Jonás, y su hija.

El doctor accede a las relaciones entre su hija y su ayudante, aún recelando algún traumatismo especial en el carácter de su hija. La muchacha se mezcla indiscriminadamente con los locos, sobre todo se relaciona con un sacerdote renegado, enloquecido, que adora a Satanás y que busca «el vientre de una virgen para piedra de altar» [54]. María de las Angustias hace misteriosas salidas nocturnas con el fin de mezclarse con la plebe de los barrios bajos y prostituirse. Una noche, los locos, bajo la dirección del renegado, se reúnen y celebran una misa negra; sin embargo, la muchacha que ellos creían virgen, María de las Angustias, no puede servir para esta ceremonia porque no lo es. La joven logra huir de ellos y cuenta lo que ha visto a su padre que cae fulminado.

El doctor, que ha perdido el uso de sus facultades, recibe los cuidados de su ayudante, al que intenta confesar lo que sabe y lo que sospecha sobre su hija sin conseguirlo, ya que no puede hablar. Al producrise la muerte del médico, Arturo Jonás corre angustiado buscando a su prometida y descubre a los locos entonando una extraña letanía porque, dicen, la Bestia ha muerto; entre ellos, «toda desnuda, desgarrada, ensangrentada, mancillada por todos los ultrajes, carbonizada a trozos» [55], descubre el cuerpo sin vida de María de las Angustias.

La brevedad del relato confiere, en ocasiones, un ritmo ágil a la acción. Como es frecuente en Hoyos, se utiliza con predominio la descripción, y los diálogos son poco representativos; los personajes apenas están moldeados; desconocemos los motivos de la protagonista femenina para su actuación; éstos quizá se deben a factores de herencia, como ocurre en *El árbol genealógico,* tema grato a los naturalistas, al instinto sexual

---

[51] PEDRO MATA: *Irresponsables. Historias trágicas al margen de la locura y el delito,* Madrid, Rivadeneyra, 1921. El libro lleva un prólogo de Angel Ossorio y un epílogo de Enrique Fernández.

[52] JORIS KARL HUYSMANS: *La-bàs,* París, Plon, 1908. Hay traducción española: *Allá abajo,* Biblioteca del Terror, 52-53, Barcelona, Forum, 1984.

[53] Vid. FELICIEN ROPS: *Obras eróticas y sacrílegas,* Barcelona, José J. de Olañeta, 1979. El grabado de la pág. 59, u otro parecido, ofrece un tema afín con la misa negra.

[54] ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: *El caso clínico,* op. cit., pág. 13.

[55] *Idem,* pág. 34.

exacerbado o al gusto por los bajos fondos, como se pone de manifiesto en *El crimen del fauno.*

En cuanto al estilo, se advierte una depuración de elementos modernistas en esta obrita si la comparamos con la analizada en primer lugar, aunque todavía quedan pinceladas sueltas que prestan colorido al relato: «Una luz de plata envolvía todas las cosas y prendía silfos de los cálices de las flores y bañaba geniecillos en las gotas de rocío» [56]. En contra de lo que pudiera pensarse, Hoyos no prescindirá de estos elementos ni siquiera en las últimas obras de su producción literaria; en algunos casos incluso se hacen más extravagantes y exquisitos, siempre alejados de la vulgaridad. A este propósito baste recordar el título de uno de sus libros de cuentos, *Aromas de nardo indiano que mata y ovonia que enloquece,* que vio la luz en 1926.

La obra literaria de Antonio de Hoyos y Vinent necesita una revisión profunda; creemos que en épocas anteriores le perjudicó el apelativo de novelista erótico [57], indudablemente cierto, que la crítica le asignó. Hoy, curados un poco de espantos (basta leer a Henry Miller), esa misma característica puede hacérnoslo más atractivo.

Hoyos hubiera sido un buen novelista si hubiera limitado un poco su poder creativo, si hubiera trabajado más morosamente sus obras y no repetido tanto sus esquemas narrativos; en algunas de sus novelas se hallan claros defectos de construcción. Hoy, autor de una novela o dos novelas, tendría un lugar relevante entre los autores malditos de la literatura, quizá semejante al que ocupa Lautreamont en Francia. Sin embargo, la serie de atrocidades que acumula en sus novelas, sobre todo en las largas, causa hastío y con frecuencia repugnancia [58] en el lector. Su estilo

[56] *Idem,* pág. 32.

[57] Como novelista erótico aparece citado en Sainz de Robles y en Granjel. Este último caracteriza su tendencia como un «erotismo torturado y psicológico», en *Eduardo Zamacois y la novela corta,* op. cit., pág. 142. Cansinos Assens lo incluye entre los novelistas eróticos y también entre los madrileñistas, pero una cosa no excluye la otra. Nora lo estudia entre los eróticos o «galantes». En una de las aportaciones más originales al tema que estudiamos, Manuel Longares, *La novela del corsé,* Barcelona, Seix Barral, 1979, muchos textos de Hoyos sirven de base, junto con el resto de la promoción, para el interesante *collage*-narración de Longares.

El erotismo de Hoyos y Vinent se convierte en lugar común para la crítica literaria y, a veces, aparece expresado incluso en los propios personajes de la novela erótica. Así se manifiesta, por ejemplo, en la protagonista insatisfecha de una novela de «El Caballero Audaz», autor que, en cuestión de psicalipsis, no tiene nada que envidiar a Hoyos: «Las poco frecuentes vehemencias que Jordá le proporcionaba en noches de fiebre nupcial, no alcanzaban tampoco la cumbre por ella soñada como límite a aquella dicha carnal, intensísima y excelsa, que eran abismos terribles y divinos de locura y de fuego en las páginas de las novelas de Zamacois, de Trigo, de Francés, de Hoyos y de Sassone que ella devoraba en sus largas veladas de casadita recluida en el hogar...», «El Caballero Audaz» [José María Carretero], *La bien pagada,* Madrid, Mundo Latino, 1920, pág. 98.

[58] En alguna ocasión encontramos detalles de mal gusto que provocan la repulsa del lector: «El primero en hablar fue don Wifredo. Indudablemente, para documentarse, empezó por una concienzuda exploración en sus fosas nasales. Como si buscara datos en las *Escrituras* apócrifas, registróse meticulosamente la *pituitaria,* sacó algo, miróio con arrobo y lugo mostróselo silencioso a sus contertulios con el orgullo de un excavador que descubre una pieza única» (pág. 14). En otras ocasiones nos deja ver cierta pedantería insultante: «Lucía aquella noche un sombrero dorado que recordaba las tiaras de las Basilisas (aclararé para las personas de cultura incompleta que las Basilisas eran las Emperatrices de Bizancio)», (pág. 43), *Doña Prudencia, mujer ligera,* La novela de hoy, 1923, págs. cits.

colorista, brillante, decadente, superficial, es una llamarada a nuestros ojos, llamarada continua que hace que la vista termine por acostumbrarse.

Por último, se podría decir que los personajes de sus novelas no están «vivos», en el sentido que sí lo están los personajes de Flaubert o de Pérez Galdós; no son convincentes ni psicológicamente coherentes. Con frecuencia no se llega a calar en las causas del comportamiento arbitrario y enloquecido de sus héroes y heroínas. El autor nos presenta un cuadro vibrante en el que siluetas de cartón y oropel se mueven y deambulan, se retuercen y aman, como esas miríadas de insectos que danzan en torno a la luz y terminan por quemarse en ella. Hoyos y Vinent sacrifica argumentos y temas interesantes en pro de una escena, de una impresión, de una pose. En ello reside, quizá, su limitación y su peculiaridad literaria.

A pesar de ello, afirmamos con Nora que este novelista «no merece al absoluto olvido en que actualmente se le tiene» [59]. Sirvan estas notas como una llamada de atención sobre su figura y su obra.

ANTONIO CRUZ CASADO
Cabrillana, 21
LUCENA (Córdoba)

---

[59] E. G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, op. cit., pág. 420.

Los dramas «españoles» de Víctor Hugo

«Lorsqu'à la fin de 1636, la représentation du Cid marqua le commencement d'une ère nouvelle, non seulement dans l'histoire de notre théâtre, mais dans l'histoire de l'âme et du génie français; lorsque notre classicisme se manifesta par un chef-d'oeuvre, l'Espagne était présente. Elle concourait à donner au classicisme, précisément, cette inspiration héroïque où de bons juges veulent voir un de ses traits essentiels.»

PAUL HAZARD

«[l'auteur] n'ose se flatter que tout le monde ait compris du premier coup ce drame, dont le Romancero general *est la véritable clef. Il prierait volontiers les personnes que cet ouvrage a pu choquer de relire* Le Cid, Don Sanche, Nicomède, *ou plutôt tout Corneille...»*

VÍCTOR HUGO

Nos place iniciar estas líneas citando las palabras de Paul Hazard y también las del propio Hugo, tan entusiasta de nuestra cultura. Añadiremos que podemos considerar como las dos obras teatrales más representativas de la nueva mentalidad del siglo XVIII, las creaciones de Beaumarchais, *El barbero de Sevilla* y *Las Bodas de Fígaro,* a las que nuestro país ha prestado el escenario y que tanto destacan por encima de las otras producciones de su autor. Así pues, España está presente en las principales producciones dramáticas francesas de los siglos XVII, XVIII y XIX que, al inaugurar una renovación formal de la técnica teatral y al adoptar nuevos rumbos ideológicos instituyen un cambio decisivo de indiscutible importancia en la historia del teatro francés.

En la dilatada y fecunda vida literaria de Víctor Hugo, su producción teatral, no demasiado numerosa, se extiende tan sólo a lo largo de quince años. Algunas de sus obras obtendrán un éxito poco menos que mediano o constituirán, como *Los Burgraves* (1843), un rotundo fracaso que determinará la decisión de Víctor Hugo de renunciar al teatro. Paradoja digna del más representativo de los escritores románticos: reducida y no siempre apreciada obra dramática que, no obstante, alcanza relevancia de primer rango en la historia, no ya de la literatura teatral, sino en la historia de la literatura universal. Esta sorprendente trascendencia se debe a *Hernani.*

Por eso, al dedicar ahora este recuerdo a Víctor Hugo, hemos pensado que, al no poder abarcar, como es obvio, su inmensa y multiforme creación que sobresale espléndida, en todos los géneros literarios, podría tener cierto interés limitarnos a ahondar algo más en su producción teatral de ambiente español que por sí sola —aunque se reduce a tres dramas— representa momentos clave en la transformación del teatro y en la evolución o reafirmación del pensamiento del autor, tan estrechamente vinculado a los acontecimientos políticos, sociales y religiosos de ese siglo XIX



Portada de la primera edición de la ópera «Ernani», de Verdi (1844)

proteiforme, conservador y revolucionario, ya generosamente idealista, ya duro y cruel, lleno de promesas liberadoras y de represiones atroces.

Prescindiendo de su ensayo juvenil *Inés de Castro* y del esbozo de *La guarida de la guerrilla* [1], que no llegó a concluir, dedicaremos nuestra atención a *Hernani, Ruy Blas* y *Torquemada,* que, para nosotros, poseen un doble interés: por un lado su trascendencia literaria, consideradas, ya es bien sabido, la primera como el impulso definitivo que logró el triunfo del romanticismo en el teatro y *Ruy Blas,* como la mejor de su autor; por otro lado, un indudable atractivo, al ser todas ellas manifestación inequívoca y cordial del hispanismo de Víctor Hugo. Nos satisface pensar que sus contactos directos con España, particularmente su estancia en nuestro país, en la infancia, en que tanto arraigan impresiones y sentimientos, configuraron en parte su personalidad, de suyo predispuesta a captar afinidades temperamentales en nuestro país. Esas vivencias infantiles, magnificadas por el recuerdo, dejaron huella perdurable de emoción y ensueño en su portentosa imaginación. A este respecto, *Torquemada,* mucho menos conocida, escrita ya en la vejez, es testimonio palpable de esa pervivencia que apuntamos y merece igualmente nuestra reflexión.

Ya es un tópico caracterizar a Víctor Hugo como testigo de su tiempo. Difícilmente puede comprenderse su obra si la desligamos de los avatares del complejo siglo XIX, ya que la vida de Víctor Hugo se desliza al compás de las distintas alternativas que jalonan la historia de su época. Vida rica, densa como pocas en opciones tan varias como sinceras. Si nunca puede separarse la creación literaria del ambiente en que se produce, en el caso de Víctor Hugo esta afirmación alcanza categoría de ejemplaridad. Y el primer ejemplo que de ello podemos traer aquí es *Hernani,* estrenada el 25 de febrero de 1830 en el teatro de la Comedia Francesa. Su acción tiene lugar en el siglo XVI, casi siempre en España y españoles son sus personajes.

Ardua y temeraria tarea resulta hablar de esta obra, la más editada, más comentada y estudiada, la más conocida. Pero tal vez tenga interés recordar lo que, a nuestro juicio, le dio su merecida fama.

Gracias al propio Hugo y al trabajo de los eruditos, han sido señaladas sus principales fuentes, entre ellas *El Tejedor de Segovia,* de Ruiz de Alarcón, y, por supuesto, el *Romancero* [2]. Mas el espíritu de la obra es lo bastante original para no precisar un estudio comparativo con sus antecedentes. Los críticos han hallado en ella los rasgos característicos que vienen atribuyéndose tradicionalmente al teatro romántico: la fatalidad que abruma y abate al héroe, arrastrando tras él lo que más ama, las pasiones arrolladoras, los contrastes violentos e inesperados en la acción y en los caracteres de los personajes, con frecuencia caracteres de una sola pieza, dolientes pero inflexibles; se han admirado la belleza de las exaltaciones sentimentales, su lirismo

---

[1] *Le repaire de la guerrilla* (1832), acerca de la resistencia española contra el ejército de Napoleón. Hubiera sido el drama de las paradojas de la Historia: por una parte, los franceses, trayendo a España ideas de libertad y de progreso y, al mismo tiempo, opresores y conquistadores. Demasiadas contradicciones.

[2] El *Romancero* fue traducido por su hermano Abel en 1821. De él tomó Hugo el nombre de su heroína y el tema del noble en rebeldía contra su rey y algunos detalles más. También se ha indicado como posible fuente *El arte de ganar amigos,* del mismo Ruiz de Alarcón, y *La devoción de la Cruz,* de Calderón, sin contar otras obras de la literatura nórdica, especialmente inglesa y alemana.

delicado y conmovedor, los acentos de grandeza épica sobre un fondo de evocación histórica —eso sí, un tanto falseado—, sin contar con la suntuosidad de los decorados, la viveza del colorido, la riqueza de la puesta en escena y tantos rasgos más, sobradamente conocidos y, en el caso de *Hernani,* sublimados por el majestuoso y bello verso de Hugo y por el más prestigioso y atractivo de los móviles de la acción, la pasión amorosa.

A propósito de *Hernani* se ha dicho que «la poesía romántica impregnada de todas las inquietudes humanas devuelve al Destino el papel que, desde un principio, le había atribuido Esquilo y que la poesía clásica asignaba a la fatalidad interna de las pasiones» [3]. Pensamos que esta fatalidad que determina la trama en la que se debaten los protagonistas justifica, o al menos explica, la tan criticada psicología de los personajes, estimada superficial y poco original. Por otra parte, los autores románticos, y desde luego Víctor Hugo, han querido subrayar la fuerza de la fatalidad para mejor destacar la fuerza de los sentimientos nobles que, enfrentados a situaciones adversas, preferirán morir antes que renunciar a sus ideales. Tal vez lo que más predispone a considerar insuficiente el análisis psicológico de los personajes de Hugo es la acostumbrada tendencia a compararlos con los de la tragedia clásica en que, como ya se sabe, la acción es mínima y el conflicto, aunque profundo, se reduce a una lucha interior entre deseos e instintos contrapuestos de los protagonistas.

En líneas generales, en la tragedia lo que importa es la lucha de las pasiones que el individuo, o bien ha de vencer, o ha de ser víctima de ellas. Es juguete de los dioses y de sus propios instintos y prejuicios. En el drama romántico son las circunstancias las que predominan en la vida de los personajes; provocan o dirigen sus actos, que, naturalmente, obedecerán en cada caso al carácter y demás pormenores de su modo de ser. La mayor incidencia de las condiciones externas, al revalorizar la importancia del ambiente y de los incidentes imprevistos en la vida, reduce —que no suprime— las opciones posibles del individuo para dirigir su propia vida. Poco tienen que dudar ni que meditar los personajes en situaciones límite. En verdad que cada uno es él y su circunstancia.

Respecto a *Hernani,* la mayor o menor complejidad psicológica viene dada con naturalidad ante las distintas peripecias de la acción. Las opciones de los personajes —la vida es elección— obedecen fundamentalmente a dos factores: la fuerza de la pasión amorosa y el profundo sentimiento del honor, móviles que Víctor Hugo ha deseado poner de relieve, estrechamente relacionados con la crítica social ante la evidencia de un mundo injusto. Por eso no es tan indigente, como se ha sostenido durante mucho tiempo, la psicología de los héroes hugolianos. Ya se ha reparado con respecto a *Hernani* en la anticipación que supone haber advertido la fuerza de los impulsos inconscientes, de los sentimientos primitivos e irracionales que alberga, en lo profundo, todo ser humano y que salen a la luz al azar de circunstancias propicias. Por nuestra parte, pensamos que está muy bien analizado el deseo amoroso del viejo duque; ya hace tiempo que la medicina sabe cuán duraderas pueden ser las apetencias sexuales de los ancianos, a veces imposibles de satisfacer y cualesquiera que sean sus

---

3 VÍCTOR HUGO: *Hernani,* «Notice historique et littéraire» por Pierre Richard, Larousse, 1971, pág. 21

motivos —fisiológicos, presión social, entre otros— no por ello menos tiránicas y dolorosas, criticadas y ridiculizadas [4].

El tipo del «viejo celoso», tan traído y llevado en la literatura universal, es, por supuesto, un ser real. El viejo Ruy Gómez, celoso, posesivo y carente de generosidad, es mucho más complejo y, por tanto, más auténtico, en cierto modo, que otros personajes de sus mismas características que, en parecidas situaciones, acaban renunciando a sus ilusiones e incluso favoreciendo los amores de los jóvenes. Este hombre que no ha denunciado a su joven rival cuando podía haberlo hecho, le exigirá su vida al verle triunfante. Para el viejo enamorado, desdeñado y ya sin otros alicientes en la vida, es difícil —mejor dicho, imposible— soportar la felicidad ajena.

En cuanto al rey don Carlos también es un personaje vario. Al principio Víctor Hugo le presenta, frente al amor leal y desinteresado de Hernani y el amor senil de Ruy Gómez, como un seductor sin escrúpulos y hasta grosero, y asimismo astuto y desleal, que cambiará de conducta al cambiar las circunstancias [5]. Don Carlos, convertido ya en emperador, será clemente con los conjurados que han conspirado contra él y no solamente perdonará a Hernani, sino que le hará caballero, rasgos en los que podría verse una intención moralizadora por parte del autor, de acuerdo con sus convicciones de que los vencedores que han merecido la victoria son magnánimos con los vencidos, ya que la felicidad y el éxito hacen mejores a los hombres de bien, les inclinan al olvido generoso de las afrentas recibidas y al perdón. Igualmente, por su nueva misión como emperador y no por volubilidad de carácter, Carlos dará doña Sol por esposa a Hernani. ¿Generosidad o prudente táctica política? En todo caso, gesto verosímil que puede apoyarse en un hecho real [6].

Las alteraciones del ánimo de Hernani con respecto a doña Sol son asimismo perfectamente lógicas y bien y oportunamente expuestas con arreglo a las oscilaciones y temores propios de un enamorado: su desesperación al verla ataviada de novia y dispuesta a casarse con Ruy Gómez, aunque anteriormente él mismo la haya instado a hacerlo, temiendo al mismo tiempo, en el fondo de su corazón, que ella le obedezca; su arrepentimiento por haber pronunciado palabras hirientes para ella y su generoso sacrificio aconsejándola una vez más que le abandone y le olvide.

Y también el amor hará que la doliente y apocada doña Sol, personaje imprescindible en la intriga, pero secundario en la acción, como es, o ha sido, casi siempre, en la vida real, el papel del «segundo sexo» se encare valientemente con el rey y exprese la antigua reivindicación, en la que tanto se viene insistiendo desde hace siglos, de que los conceptos de «grandeza» o de «bajeza de alma» sean independientes, al calificar

[4] Cf. acto III, escena I: «Jeunesse, dans autrui, tout fait peur, tout menace. Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux de soi. Dérision! que cet amour boiteux. Qui vous remet au coeur tant d'ivresse et de flamme. Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme!»

[5] Cf. acto I, escena II: «Nous verrons. J'offre donc mon amour à Madame. Partageons. Voulez-vous? J'ai vu dans sa belle âme. Tant d'amour, de bonté, de tendres sentiments. Que, madame, à coup sûr, en a pour deux amants.» Y acto II, escena II: «J'emporterai la belle, et nous rirons après.»

[6] Podría haber cierto paralelismo entre la decisión de Carlos, ya emperador, y la anécdota rigurosamente histórica que refiere cómo Luis XII, al acceder al trono, justificó su determinación de clemencia diciendo que el rey no debía vengarse de las injurias hechas al que entonces era solamente duque de Orleans.

a los seres humanos, de la clase social a la que pertenezcan. Simultáneamente, doña Sol denuncia en esos versos el azar, simbolizado en Dios, que determina tan arbitrariamente la situación de cada uno [7].

En otra ocasión se atreverá a increpar a don Carlos llamándole «mal rey». Y Hernani le calificará de «cobarde» y de «insensato» [8].

Por cierto que estos tres adjetivos fueron primeramente suprimidos por la censura y finalmente autorizados, acaso porque esta sátira política aparece dirigida contra los reyes como personas. En cambio, cuando Víctor Hugo alude al poder absoluto de los reyes, de carácter sagrado, ya que «todo poder viene de Dios», la censura que consintió el restablecimiento de aquellos calificativos no permitió que Hernani dijese: «¿Crees que los reyes son para mí sagrados?» Tuvo que decir: «¿Crees que para nosotros hay nombres sagrados?» [9] Cambio en apariencia insignificante, pero que demuestra el rigor por conservar privilegios seculares.

Dentro de esta crítica social no podía faltar la de los abyectos y anacrónicos cortesanos de los que se rodea el rey, a los que sólo mueven la ambición y la vanidad. Y el rey que no es un ingenuo es consciente del envilecimiento de los que le siguen, pero es incapaz de prescindir de ellos [10].

Hay que señalar también la denuncia que hace Víctor Hugo de la degradación padecida por el ser humano al que las circunstancias de su vida obligan a dedicarse a una profesión deshonrosa socialmente, en este caso la profesión de sirviente; privado de la independencia que da el dinero y del respeto que se otorga a las personas de elevada posición social, el criado vive una vida de constantes humillaciones. Hernani, al tratar de convencer a un criado para que le denuncie, alude al cambio tan favorable que experimentará su vida cuando cobre la recompensa ofrecida por el rey: «Siendo rico, de criado volverás a ser hombre» [11].

El héroe romántico —rebelde social por lo general— no carece tampoco de cierta rebeldía al verse dominado por la fatalidad, pero en Víctor Hugo se inicia un rumbo distinto: si el héroe cae vencido ante lo inexorable de las circunstancias, es porque en él predomina, frente a cualquier procedimiento de salvación posible pero deshonrosa, el sentimiento del honor. En este aspecto, *Hernani* es realmente paradigmática. Bien lo concibió así Hugo, que le puso por subtítulo *El honor castellano*.

---

[7] Cf. acto II, escena II: «Que mon bandit vaut mieux cent fois! Roi, je proclame que, si l'homme naissait où le place son âme, si Dieu faisait le rang à la hauteur du coeur, certes, il serait le roi, prince, et vous le voleur!»

[8] Cf. acto III, escena VI: «... Roi don Carlos, vous êtes un mauvais roi!». y acto II, escena III: «C'était d'un imprudent, seigneur roi de Castille et d'un lâche...! Vous êtes un insensé si quelque espoir vous leurre.»

[9] Cf. acto II, escena III: «Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés?» sustituido por *Crois-tu donc que pour nous il soit des noms sacrés?* Por primera vez, el 21 de noviembre de 1877 pudo oír Víctor Hugo el texto íntegro de su obra, que hasta entonces había sido interpretada siguiendo el texto censurado de 1830. Téngase presente que, además, durante todo el segundo imperio, la obra toda de Víctor Hugo estuvo proscrita.

[10] Cf. acto I, escena IV: «Ce qu'ils veulent de toi, tous ces grands de Castille, c'est quelque titre creux, quelque hochet qui brille, c'est quelque mouton d'or qu'on va se pendre au cou», y acto IV, escena I: «Ambitieux de rien! engeance intéressée! Comme à travers la nôtre ils suivent leur pensée! Basse-cour où le roi, mendié sans pudeur, à tous ces affamés émiette la grandeur!».

[11] Cf. acto III, escena IV: «Viens, toi; tu gagneras la somme riche alors, de valet tu redeviendras homme.»

Es frecuente asimilar el honor hugoliano al de los personajes de las obras de Corneille por la gran influencia española presente en ambos autores. La palabra «honor» es la misma, pero su contenido ha evolucionado y es distinto. En el héroe romántico el honor sigue exigiendo todos los sacrificios, incluso el de la vida, pero en nombre, por lo general, de motivaciones diferentes, con arreglo a una nueva moral. En *El Cid,* por ejemplo, la sumisión a los prejuicios sociales —la conciencia es fruto de la presión social— se verá recompensada con un final feliz como corresponde a una obra en favor del poder constituido. En *Hernani,* la fidelidad a la palabra dada, y no precisamente la fatalidad, arrastra al héroe, a su amada e incluso a su rival, a la muerte, como incumbe a una obra renovadora que quiere denunciar las injusticias de situaciones intolerables por anacrónicas [12].

Asimismo, es digno de tenerse en cuenta que en *Hernani,* el sentimiento del honor no es privilegio del protagonista, sino que es propio de todos los implicados en la acción, con las consecuencias emocionales que ello entraña, lo cual no favorece la tan extendida opinión de que los personajes sean seres de una pieza, sin conflictos íntimos y contradictorios. Así, el rey encubre a Hernani haciéndole pasar por un noble de su séquito. Hernani no se aprovecha de lo favorable de su situación al encontrarse con el rey solo y desarmado. Es más, rompe su espada. Don Ruy Gómez oculta a Hernani y no le entrega al rey, a pesar de acabar de descubrir que se trata de un proscrito y de un rival.

Aunque al iniciarse la obra, el móvil de Hernani es desquitarse del ultraje recibido y vengar a su padre, matando al rey, al cambiar su fortuna es sensible a la generosidad de Carlos; y por la felicidad que entonces le embarga, siente disminuir y hasta desaparecer su deseo de reparación. Se produce una evolución hacia una idea del honor más íntima y humana, con lo que se rompe el esquema clásico que suele utilizar el honor al servicio de la venganza.

El honor en Víctor Hugo es independiente del amor propio, del orgullo o de la vanidad, aunque a veces pueda estar al servicio de esas pasiones. Es esencialmente proscripción y desprecio sin fin hacia toda felonía; es, fundamentalmente, lealtad [13].

Así, la capacidad de exaltar lo mejor que hay en nosotros mediante un verso cuyo poder de seducción no ha sido superado confiere a esta obra eterna juventud.

Se ha dicho que *Hernani* merece ser considerada como una obra clásica. De hecho, sólo hasta 1952 ha sido representada 906 veces en la Comedia Francesa. Por lo que en su época representó y logró, y por seguir siendo obra viva que atrae al público con

---

[12] Sobre «La influencia española en Corneille» y, especialmente, sobre su concepto del honor, puede consultarse mi artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 419, mayo 1985, págs. 55-102.

[13] Este sentimiento está presente en toda la inmensa obra de Víctor Hugo y su exaltación logra sus más emotivas páginas. Recuérdese, por ejemplo, la lucha interna de Jean Valjean en su novela *Los miserables,* en el episodio conocido como «Tempestad en un cráneo». Y si nos referimos a la vida real no puede olvidarse que uno de los poemas más conmovedores de los escritos en contra de las sangrientas represalias llevadas a cabo contra los participantes y simpatizantes de la «Commune de Paris» (1871) es el dedicado a un niño que prefiere ser fusilado antes que no cumplir su palabra. Vid. MAURICE CHOURY: *Les poètes de la Commune, Víctor Hugo,* pág. 113, París, Seghers, 1970, 270 págs.

tanto o mayor entusiasmo que en los días en que consiguió imponerse, puede decirse que, en efecto, es una obra clásica y uno de los grandes pilares del teatro francés.

Con todo, cuando se trata de explicar, no ya el éxito de Hernani, sino la expectativa que despertó, el escándalo, la lucha durante días a que dio lugar su estreno no parecen demasiado convincentes los motivos alegados. Es habitual narrar la llamada «batalla de Hernani» destacando todo lo pintoresco, espectacular, extravagante y desmedido de semejante jornada y no se suele subrayar bastante lo que constituye las raíces del enfrentamiento y lo que representa el triunfo de los innovadores. Cuarenta años después de aquella velada memorable nos dice F. Flutre: «Teófilo Gautier, y no era el único, vibraba todavía al recordar la lucha en que, según sus palabras "dos sistemas, dos partidos, dos civilizaciones incluso —y no hay exageración en decirlo— se habían enfrentado".» [14]. Y, efectivamente, no es exagerado expresarse así. Esa batalla que en realidad duró días, ese triunfo rotundo, pero no debido a una nimiedad de criterio, sino conseguido tras lucha apasionada, esos episodios y anécdotas que podrán parecer hoy grotescos, sólo pueden entenderse teniendo presente el panorama social, político y religioso de la época. Para ello lo más pertinente es releer el *Prefacio,* publicado en marzo de 1830, unos días después del estreno. Víctor Hugo define en él el romanticismo «que no es, a fin de cuentas, sino el liberalismo en literatura». *«Liberalismo»,* esa es la clave. La palabra ha perdido su connotación revolucionaria; se la ha despojado de ese calor, de ese impulso vibrante de entusiasmo, de esa densidad emocional que enardecía los ánimos de los sedientos de libertad. Hoy ya no despierta las mismas resonancias. Los llamados partidos liberales —prescindiendo, claro es, de matizaciones clarificadoras— son, por lo general, partidos de centro-derecha más o menos conservadores. El liberalismo de entonces, estigmatizado por la Iglesia, odiado y temido por las capas más tradicionalistas de la sociedad, representaba la esperanza de las mentes libres.

En verdad, y cualquiera que haya sido la evolución ideológica posterior de los que defendieron *Hernani* (Balzac, Gautier, entre otros) lo que se ventilaba era mucho más que el predominio de una nueva moda literaria. Eso fue realmente su grandeza, por encima de sus méritos intrínsecos. Esto es lo que motivó el encono de los detractores y el entusiasmo valeroso de sus defensores. Era la exaltación de una nueva forma de vida con nuevos valores frente al inmovilismo y la reacción. Nada menos que eso es lo que estaba en juego [15].

Ya en el *Prefacio* de *Marion Delorme* Víctor Hugo se había quejado enérgicamente de la censura «tan indulgente para las obras convencionales que todo lo acicalan y, por consiguiente, todo lo disfrazan; despiadada con el arte auténtico, sincero, hecho a conciencia». Ahora con esa elocuencia y pertinencia tan suyas vuelve al ataque contra «esa censura, pequeña inquisición del espíritu que tiene como el otro Santo Oficio,

---

[14] THEOPHILE GAUTIER: *Histoire du Romantisme,* 1874 (obra póstuma).

[15] Víctor Hugo se negó en rotundo a que actuase la «claque». Cuando esa decisión se divulgó por el teatro, todos creyeron que se había vuelto loco. Ninguna obra, en su estreno, había podido prescindir de la «claque». Mas Víctor Hugo se mantuvo firme alegando que puesto que deseaba un arte libre, quería también un público libre, y que los aplausos remunerados le repugnaban. Sus jóvenes partidarios acudieron en masa y la obra, tras varias representaciones tumultuosas, triunfó.

sus jueces secretos, sus verdugos enmascarados, sus torturas, sus mutilaciones y su pena de muerte». Y expresa la esperanza de que algún día pueda ser publicada *Hernani* tal como fue concebida por el autor.

Con esa seguridad en la afirmación, tan contagiosa por convincente dirá también: «La libertad en el arte, la libertad en la sociedad, son las dos metas hacia las cuales deben tender las mentes consecuentes y lógicas. [...] La libertad literaria es hija de la libertad política. Este principio es el de este siglo y prevalecerá. Por más que los *ultras* de todo tipo, clásicos o monárquicos, se presten ayuda mutuamente para restaurar el antiguo régimen [...] cada paso hacia adelante de la libertad hará que se derrumbe lo que hayan apuntalado. [...] En revolución todo movimiento es un avance».

El *Prefacio de Cromwell,* en el que Víctor Hugo no dejó de apoyarse en Lope, en el que se combate la técnica y reglas clásicas, principalmente las tres unidades, es el manifiesto más esclarecedor que define el drama romántico [16].

El *Prefacio de Hernani* es el manifiesto político en pro de la libertad.

Aunque no es nuestro propósito estudiar aquí la evolución política de Víctor Hugo, sí conviene hacer algunas puntualizaciones. Precisamente, a este respecto, una cierta crítica no ha dejado de señalar las distintas posturas políticas de Víctor Hugo para acusarle de versatilidad y de oportunismo. La realidad es que, tras el gran desconcierto que siguió al hundimiento del imperio napoleónico, vive Francia una época en que pretende consolidarse la reacción antirrevolucionaria y católica. El joven Hugo, ingenuo e inexperimentado, será monárquico liberal hasta casi el golpe de estado de Luis Napoleón y, por ello dará una imagen equívoca y a la postre conservadora. Mas hay que reparar en que, pese a algunas actitudes ambiguas, nunca debidas al afán de medrar, en una época de vaivenes desorientadores, sus cambios más radicales lo serán siempre a contracorriente. Al poeta monárquico de las *Odas* (1822), *Odas y Baladas* (1826) seguirá pronto en *Las Orientales* (1829) un cantor de la libertad.

En *Les feuilles d'automne* (1831) rechaza firmemente la doctrina del «arte por el arte» y afirma que el poeta no puede permanecer impasible ante la miseria. En *Shakespeare* (1864) repetirá que el deber del poeta es «servir» y combatir por el bien y el progreso. Ese ideal humanitario, teñido de cierto paternalismo es lo que más mueve sus inspiración y sus actos.

Se reconoce hoy que lo que más cuenta en la obra de Hugo, lo que asegura su pervivencia en las letras universales y le ha conferido esa altura, esa categoría imperecederas es el gesto grandioso del rechazo del golpe de estado de 1852 y la firmeza con que mantendrá ininterrumpidamente esta actitud durante dieciocho años en que, caído ya Napoleón III, volverá a Francia, tras largo exilio [17]. Toda su producción, a partir de entonces, estará realzada por sus ideales humanitarios y

---

16 Así, por ejemplo, cita la famosa afirmación de Lope: «Cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves». Y prosigue: «Pour enfermer les préceptes en effet, ce n'est pas trop de six clefs».

17 Pensamos que, acaso, su odio a Napoleón III proceda menos de su ideología política, un tanto vacilante hasta entonces, que de su indignación ante la traición de un hombre que engaña a los que han confiado en él y da un golpe de estado, la acción más vil y más repulsiva frente a la ley y a la conciencia. Víctor Hugo era uno de los que habían apoyado fervorosamente la candidatura de Luis Napoleón a la presidencia de la República.

democráticos, embellecida por su fervorosa defensa de los «parias de la tierra», perseguidos por una represión feroz. [18]

Mas el 2 de diciembre de 1852 no es sino el golpe definitivo que va a dar renovada intensidad a los ideales de libertad y justicia de Víctor Hugo. Su toma de conciencia ante la injusticia social es muy anterior y numerosos indicios lo demuestran [19]. El mismo declaraba en 1869 que era «socialista» desde 1828, fecha en que escribió *Le dernier jour d'un condamné,* novelesco, pero estremecedor relato que tal vez sea la más elocuente diatriba del autor contra la pena de muerte. Y si alguien tuviera todavía dudas acerca de la sinceridad de su evolución política hacia el liberalismo, un hecho disipará esas dudas y acreditará la autenticidad de su cambio ideológico. En 1834, el año en que escribe *Claude Gueux,* protesta indignada y vibrante a favor de los desheredados a quienes la miseria impulsa a veces al crimen, la Curia Romana incluye a Víctor Hugo, que nunca ha dejado de ser creyente, en el *Indice de autores y libros prohibidos.* Por su parte, Víctor Hugo declarará sin eufemismos: «Llevamos en nuestros corazones el cadáver corrupto de la religión que vivía en nuestros padres» [20]. Desde entonces puede considerarse consumada la ruptura de Hugo con todo conformismo conservador y, desde luego, con esa turbia y temible simbiosis que es la unión del altar y el trono.

* * *

Cuando ocho años después de *Hernani,* el 8 de noviembre de 1838 se estrena *Ruy Blas* —el éxito de público y el parecer de la crítica así lo proclaman—, Víctor Hugo ha conseguido su obra maestra [1].

La trama, bien conocida, tiene como marco la decadente España de Carlos II, gran acierto para intensificar la crítica social y política; presenta lo que siempre resulta

---

[18] Vid. MAURICE CHOURY: *Op. cit., Discursos parlamentarios, Histoire d'un crime,* traducida al español por Emilio Castelar, etc. Asimismo, recordemos su escrito dirigido al Gobierno de los Estados Unidos solicitando el indulto de John Brown, un americano de raza blanca que luchó por la libertad de los negros, fue detenido y ahorcado (6-XII-1859): «... oui, que l'Amérique le sache et y songe, il y a quelque chose de plus effrayant que Caïn tuant Abel, c'est Washington tuant Spartacus», en «Actes et paroles. Pendant l'exil-1859».

[19] Así la petición de gracia hecha a favor de Armand Barbés, político revolucionario condenado a muerte en 1839 y que salvó la vida por la intercesión de Víctor Hugo.

[20] MICHEL RAGON: «Los libros del pueblo», en *El País* del 22 de mayo de 1985.

[1] Víctor Hugo ha tenido interés en señalar algunas de las fuentes históricas que ha utilizado para esta reconstrucción. Entre otras, *L'état présent de l'Espagne* (1718), por De Vayrac; *Les Mémoires de la cour d'Espagne* y la *Relation du voyage d'Espagne,* por Madame d'Aulnoy. Pero, además, Víctor Hugo ha explicado en su famoso *Prefacio de Cromwell* lo que él entiende por «color local»: Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale (en ajoutant, après coup, quelques touches criardes ça et là...) mais au fond, dans le coeur même de l'oeuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre». Así es muy notable la incorporación de alusiones a costumbres y usos de la época que dan una sensación de realidad que supera con creces la parte de inventiva respecto de los personajes, tales son, por ejemplo, los detalles relativos a la agobiante etiqueta que transforma el palacio real en una prisión para la reina, la referencia a un auto de fe entre los espectáculos organizados con motivo de la boda real, etc.

atractivo, una intriga amorosa embellecida y agudizada por una pasión sin esperanza. A la pasión amorosa de *Hernani,* amor correspondido al que sólo impide llegar a su plenitud en la felicidad un gesto exterior a él, se sustituye ahora una situación más trágica, más audaz también, la del amor no correspondido sino en la muerte.

Un mayor dominio de la técnica lleva la acción a buen ritmo, con equilibrada y atrayente dosificación de los factores que precipitan el desenlace y preparan la previsible tragedia final. Mas, acaso lo más interesante es que el drama no está exclusivamente en la coincidencia de circunstancias desfavorables para los protagonistas: está también en ellos mismos. Los problemas morales y las contradicciones ideológicas planteados se hallan perfectamente integrados en ese panorama histórico de nuestro siglo XVII considerado retrospectivamente. Asimismo, puede observarse que la tesis dominante en este drama es la misma iniciada en *Hernani,* pese a argumentos tan dispares en las dos obras: la afirmación de que la naturaleza del ser humano, su carácter moral, sus cualidades y defectos y, en especial, su concepto del honor son independientes de su clase social, alcanza aquí su expresión más contundente y definitiva. Decía Renan que: «para escribir bien sólo debe escribirse acerca de lo que se ama». Víctor Hugo ha puesto al servicio de sus ideales humanitarios y de progreso social lo mejor de sí mismo y de su mágico poder poético. Tal vez por eso el éxito y la valía de *Hernani* y de *Ruy Blas* sean la mejor confirmación de esa teoría literaria.

Es más, resulta curioso comprobar que los conflictos más importantes tratados aquí son los mismos que ya expuso Víctor Hugo en *Hernani* y que ahora aparecen ampliados, aguzados, llevados al límite y con mayor energía y eficacia persuasivas, gracias a esos versos rotundos, concisos, que evocan conmovedoras resonancias e invitan a la reflexión y al goce estético.

Ya en *Hernani* hemos advertido la expresión «siendo rico volverás a ser hombre». Paralelamente, le dice Ruy Blas a don César para enterarle de la degradación de su posición social: «Cuando me conociste era todavía un hombre, ambos del pueblo, ¡ay! era la aurora» [2]. No cabe mayor refuerzo de esta idea que obsesiona a Hugo. Ya no es un noble movido por el deseo de venganza, pasión aristocrática por excelencia, el protagonista; ahora el personaje principal es un criado que tomará venganza de un noble taimado y felón. La contraposición de caracteres y de jerarquía social la expresará Ruy Blas en un verso lapidario: «Tengo el traje de un lacayo y vos de lacayo tenéis el alma» [3].

Por otra parte, todo ese largo parlamento de Ruy Blas tiene gran interés. No se aducen en él quejas vulgares ni lugares comunes respecto del oficio de criado; sus palabras nada tienen que ver con ese socorrido tópico. Son unas confidencias sinceras, hechas a su antiguo amigo, describiéndole su amargura al haber perdido las ilusiones de su juventud cuando forjaba planes pensando en las desgracias de España y quería

---

[2] Acto I, escena III: «—Quand tu me connaissais j'étais un homme encore. Tous deux dans le peuple, —hélas! c'était l'aurore!»

[3] Acto V: «J'ai l'habit d'un laquais et vous en avez l'âme.»

contribuir a transformar el mundo. Y de todo aquello sólo le queda acerba resignación ante el fracaso irremediable de su vida, fracaso inevitable en una sociedad cerrada [4].

Mas, lo que, a mi juicio, cobra mayor magnitud, es haber advertido y sabido expresar la sensación íntima de dignidad y hasta de orgullo que prevalece en Ruy Blas por sentirse superior a lo que le aplasta y que es lo que le da fuerzas para sobrellevar su infortunio. Este criado que «bajo la librea esconde las pasiones de un rey», en su fuero interno está por encima de toda humillación. Y esto lo ha dicho Hugo con extraordinaria y penetrante intuición en un verso magnífico muy en consonancia con la grandeza de lo que expresa: «No siento esta librea infame, porque llevo en el pecho una hidra con dientes de llama» [5].

Asimismo, la invectiva que doña Sol, impulsada por su amor, dirigía al rey don Carlos y que denunciaba una sociedad que asigna la prioridad del individuo atendiendo a su posición social y no de acuerdo con sus méritos personales, es crítica que se repite aquí llevada al extremo de hacer realidad lo que es, todavía, una utopía. En *Ruy Blas,* sin contar con la fabulosa antítesis, tan del gusto de Hugo, que contrapone la omnipotencia divina al poder de una mujer, la acción llega mucho más lejos que en *Hernani:* se lleva a efecto la concesión de un cargo de gobierno sin tener en cuenta más méritos que los del propio designado. Bien es verdad que la reina se siente atraída hacia Ruy Blas y le da ese nombramiento creyendo que él es el noble don César. El amor de «un gusano, enamorado de una estrella», nunca podría colmar el foso de tan abismal diferencia jerárquica.

A propósito de esta obra se ha hablado de «fatalidad social». Mas, la reina dice bien claramente: «Donde Dios te hubiera debido colocar, una mujer te coloca» [6], declaración más enérgica que la hipotética y, por tanto, más tímida formulación de doña Sol en *Hernani.* En *Ruy Blas* se ha pasado del plano providencialista al plano humano. Lo que Dios no ha hecho lo deben hacer los hombres. En este caso, lo hace la reina, que es quien ostenta el poder, un poder que es legítimo si es justo. La sociedad es obra del hombre; por tanto, no hay, no debe haber, fatalidad social. La

---

[4] «Oh! quand j'avais vingt ans, crédule à mon génie, / je me perdais, marchant pieds nus dans les chemins, / en méditations sur le sort des humains; / j'avais bâti des plans sur tout —une montagne / de projets—; je plaignais le malheur de l'Espagne; / je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais...» dice Ruy Blas al meditar sobre su vida vacía. Salvando todas las distancias, esas palabras nos han traído a la memoria la terriblemente serena meditación que acerca de su vida, cuando su existencia ya no tiene objeto, va haciendo Ibbieta en espera de ser fusilado: «J'avais voulu libérer l'Espagne, j'avais adhéré au mouvement anarchiste, j'avais parlé dans des réunions publiques; je prenais tout au sérieux, comme si j'avais été immortel». JEAN-PAUL SARTRE: *Le mur.*

[5] «... je ne sens pas cette livrée infâme car j'ai dans ma poitrine una hydre aux dents de flamme». André Bellessort ha comparado la reacción de Ruy Blas con la de *Jacques, le fataliste,* de Diderot (citado por Pierre Richard en su edición de *Ruy Blas,* Larousse, S. A., que, a su vez, ha visto cierta analogía entre los sentimientos de Ruy Blas como lacayo y el relato de Rousseau, en sus *Confesiones,* cuando era sirviente en una casa noble). Repárese en lo pertinente del empleo del adjetivo «infame», es decir, etimológicamente «sin honor»: el pueblo, y particularmente los criados, carecían de «honor» en aquélla sociedad.

[6] «Où Dieu t'aurait dû mettre, une femme te met». En otra ocasión Hugo dirá que «el hombre vale por lo que hace», frase recogida por JEAN DELALANDE: *Victor Hugo à Hauteville House,* París, Albin Michel, 1947, pág. 38, nota 3. ¿Reminiscencia cervantina de «El hombre es hijo de sus obras»?

llamada «fatalidad social» es la fórmula que encubre la injusticia social para que ésta perdure ante la pasividad de los que la padecen como mal irremediable.

Las rápidas y aceradas alusiones al servilismo de los cortesanos que aparecen en *Hernani* son sustituidas en *Ruy Blas* por un elocuente y durísimo monólogo de éste frente a los que, en una España doliente y arruinada, olvidando que el interés público exige que se olvide el interés propio, detentan el poder con objeto de lucrarse.

En cuanto a los reyes, la distancia que separa a Carlos, el emperador, del enfermo y degenerado Carlos II, se refleja en ambas obras por el indudable protagonismo conferido al primero y la ausencia del segundo en *Ruy Blas,* donde sólo se vislumbra su existencia gracias a una carta tan esperada como decepcionante. Víctor Hugo no ha querido ensañarse con la persona de tan lamentable rey. Ha centrado su crítica de los grandes en el personaje de don Salustio, símbolo de mentira, traición y crueldad. Una vez más, Hugo ha ennegrecido la imagen que pudiera ser paralela a la de don Ruy Gómez de Silva. No hay comparación posible con el duque, juguete y víctima de una pasión senil pero que posee en alto grado el sentido del honor y hace prevalecer el cumplimiento de la palabra dada por encima de sus sentimientos más hondos. Los vicios de don Salustio no proceden de causas que, aunque no los disculpen, puedan atenuarlos; sus actos no son fruto de la cólera repentina ni de la soberbia irreflexiva; ningún detalle estimable se aprecia en su forma de ser; actúa premeditadamente, fríamente, montando una maquinación que, provocando la perdición de los demás, le deje a él indemne de toda sospecha.

Tampoco se omite la crítica del nepotismo, mal endémico de los gobiernos corrompidos. Don Salustio reprochará a Ruy Blas haber expulsado del gobierno y exiliado, incluso, a sus parientes, Grandes de España.

En esta obra en que cada personaje es un símbolo no podía faltar el del noble descarriado, como imagen si no abyecta como la de don Salustio, sí poco edificante e indigna de una clase tan inicuamente respetada. No otra cosa es el primo de don Salustio, don César, de vida azarosa y aventurera, al margen de la ley, dispuesto a todo por dinero y por propia afición, menos en participar en una intriga urdida para perder a una mujer. «Vivo con los lobos, no con las serpientes», contestará altanero a la taimada proposición de don Salustio, con lo que de nuevo se pondrá en evidencia la bajeza moral del noble poderoso frente al noble descarriado en el que subsiste el sentido del honor.

La crítica ha querido ver en este personaje la incorporación de un tipo picaresco al teatro francés. Mas, debe tenerse en cuenta que el pícaro es siempre un niño o un adolescente que procede de un estrato social muy bajo y al que la miseria aviva el ingenio para poder sobrevivir gracias a la astucia, sin que, por lo general, le cohiban principios morales ni el sentimiento del honor en su conducta irregular. No es éste el caso de don César. Tampoco es un personaje grotesco que tenga por misión aliviar las inquietudes emocionales del espectador tras las escenas más tensas. Desempeña un papel importante sólo por el hecho de su presencia, demostrando la coexistencia en la vida de situaciones trágicas y de episodios más o menos burlescos de acuerdo con las tesis del drama romántico. Es el interlocutor necesario que permite el desahogo íntimo de Ruy Blas que le pone —y nos pone— en antecedentes de su vida y de sus ideales;

pero, en cierto modo, sirve también de contraste frente a don Salustio, contribuyendo a rebajar más aún la vil personalidad de éste. Desde este punto de vista, la figura de don César, aristócrata degenerado pero leal y valiente, es muy superior a la de don Salustio, respetado y malvado. Moralmente, don Salustio y no don César es el infame. Ambos representan dos aspectos de la nobleza. En cambio, Ruy Blas es el pueblo. Ese pueblo que —como dice el propio Hugo en el *Prefacio* de esta obra— «tiene el futuro y no tiene el presente».

Ya sabemos que en el último acto no permite Ruy Blas que don Salustio consiga su propósito y que la reina quede deshonrada. Apoderándose de la espada de don Salustio le mata, confiesa a la reina la superchería a la que le obligó a prestarse don Salustio y se envenena. En general, se suele intentar disculpar este desenlace folletinesco exaltando la belleza formal, el dominio de la técnica centrado en el acertado cambio tan brusco e inesperado de la situación escénica cuyo efecto de sorpresa está perfectamente conseguido. Mas, conviene poner de relieve también el análisis de los motivos que mueven a Ruy Blas a matar a don Salustio. No lo hace roido por la envidia ni por rencor malsano. Justifica su decisión como un acto de justicia al que da, y ello es lo más trascendente, un alcance universal:

«... escuche, cualquiera que sea su esfera, Señor, cuando un traidor, un embustero tortuoso, comete ciertos hechos raros y monstruosos. Noble o villano, todo hombre tiene derecho a venir a escupirle su sentencia a su paso ¡y a coger una espada, un hacha, un cuchillo! ¡Pardiez! ¡Yo era un lacayo!, ¿y qué si fuera verdugo? [7].

Y también aquí es el amor el móvil último del honor, ese amor que tortura a Ruy Blas y que le encumbra por encima de convenciones sociales. Se pone de manifiesto nuevamente que la fatalidad, es decir, las circunstancias, no forjan el carácter, lo desvelan.

Ya dijo Gautier que «*Ruy Blas* encierra pasajes de los que puede beneficiarse la oposición, porque expresan verdades que son como los grandes lugares comunes de la eterna justicia» [8]. Para A. Ubersfeld «*Ruy Blas* es la obra que representa el intento más logrado para hacer del drama un instrumento ideológico» [9]. Así pues, obra jugosa, variada, que suscita interés y emoción y siempre aplaudida, que por algo figura en el repertorio de la Comedia Francesa desde 1879. Como preconizó Hugo en el *Prefacio de Cromwell,* consigue presentar «entrecuzándose en un mismo marco el drama de la vida y el drama de la conciencia».

* * *

[7] Acto V, escena III: «... ecoutez, quelle que soit sa sphère, / monseigneur, lors qu'un traître, un fourbe tortueux, / commet de certains faits rares et monstrueux, / noble ou manant, tout homme a droit, sur son passage, / de venir lui cracher sa sentence au visage, / et de prendre une épée, una hache, un couteau...! / Pardieu! ¡j'étais laquais! quand je serais bourreau?»

[8] Citado por PIERRE RICHARD: *Op. cit.*, pág. 84.

[9] Vid. *Histoire littéraire de la France*, editions sociales, 1973, tomo IV, 2.ª parte, pág. 309. Por su parte, M. Butor opina que «El teatro de Víctor Hugo invita a un nuevo teatro, que no podrá nacer sino en una nueva sociedad». *(Le théâtre de Víctor Hugo,* N.R.F., janvier 1965.)

La postura política cada vez más avanzada de Víctor Hugo va acompañada de una hostilidad cada vez mayor hacia la Iglesia. Este creyente ingenuo no puede admitir la creciente y contumaz oposición de la Iglesia hacia toda tolerancia, renovación y progreso. Y es que todo el siglo XIX está dominado por la lucha entablada entre el laicismo y la Iglesia católica cuando ésta toma abiertamente partido en contra de la libertad de cultos, la libertad de conciencia y la libertad de expresión. Condena con igual vehemencia la libertad de prensa «que amenaza la fe y las costumbres con los mayores peligros y con una ruina cierta» [1]. Gregorio XVI, en su encíclica *Mirari vos* (15-VIII-1832), vuelve a la carga denunciando «la libertad de conciencia, fuente envenenada de todos los males».

Y así no ya su inmovilismo sino su obstrucción agresiva hacia los dos grandes movimientos que han determinado la evolución del mundo contemporáneo, el del liberalismo que conducía a la democracia, el de la ciencia, cuya explicación del universo se aparta de las pseudo-enseñanzas de la teología, fue radicalizándose cada vez más y paralelamente radicalizó, en sentido opuesto, la actitud de Víctor Hugo.

En 1850, con motivo de los intensos debates que tendrán lugar en la Cámara en torno al proyecto de ley sobre la educación (Ley Falloux, 15-III) Víctor Hugo pronuncia su más famoso discurso a favor de la libertad de enseñanza frente a esa ley que propugna lo que siempre ha ostentado y sigue ambicionando la Iglesia, el monopolio docente. Pío IX (8-XII-1864), lanza la encíclica *Quanta cura* a la que va añadido el tristemente célebre *Sílabo,* en que se anatematiza a los que digan que «El papa puede y debe reconciliarse y transigir con el progreso, el liberalismo y la civilización moderna». Y en 1869, se reúne el Concilio Vaticano I que, una vez más, reafirma la doctrina católica frente a las concepciones liberales y racionalistas y proclamará «la infalibilidad del Papa en lo tocante a la fe y a la moral» [2].

En este contexto religioso, Víctor Hugo siente la necesidad de expresar su total desacuerdo con la actitud de la Iglesia y la fe tradicional. Y, cosa curiosa, significativa, para hacerlo vuelve al teatro, ese género literario tan especial —texto y espectáculo— adecuado para incidir directamente en el público, y vuelve también al tema histórico español con el que, de nuevo, se siente identificado, esta vez en su calidad de creyente sincero y combativo. Y así, es en ese mismo año de 1869 cuando escribe *Torquemada.* Pero esta obra no podrá nunca beneficiarse, que yo sepa, de ese medio privilegiado de comunicación y propaganda que es el teatro. *Torquemada,* publicada en 1882, trece años después de haber sido creada, no será nunca representada. Casi unánimemente descalificada por la crítica, *Torquemada* suele citarse sólo por escrúpulo erudito, con frecuencia como lamentable engendro de su autor y en el mejor de los casos es calificada, tímida y ambiguamente, de drama filosófico.

Pienso, no obstante, que ofrece un indudable interés. Y ello por dos razones: en

---

1 Palabras de Pio VII que ya en 1814 había protestado contra la tolerancia de sectas heréticas, puesto que fuera de la Iglesia no puede haber salvación.

2 Para Pio IX «la libertad de expresión es una libertad de perdición». En 1874 denuncia una plaga horrible que aflige a la sociedad humana y que se llama el *sufragio universal,* plaga que destruye el orden social «y que merecería en justicia llamarse *mentira universal*». Aparte de los textos originales, puede consultarse ALBERT BAYET: *Histoire de la libre-pensée,* P.U.F., 1962.

primer lugar, porque escrita en edad avanzada de su autor, no solamente goza de la maestría formal de Víctor Hugo sino que muestra de modo inequívoco su pensamiento religioso y publicada en sus últimos años demuestra que sus ideas apenas evolucionaron a lo largo de su vida. En segundo lugar, porque, pese a la deformación de los personajes y hechos históricos, deformación habitual en la novela y el teatro románticos como bien se sabe, predomina en ella la constante preocupación de Víctor Hugo, afortunadamente lograda, de resucitar la mentalidad y, por tanto, el ambiente de la época en que tiene lugar el drama. En este sentido, me parece que pocas obras responden tanto a esa dicotomía ya señalada: de un lado falseamiento de la realidad histórica que sirve de fondo así como de los hechos de los personajes y de otro lado reconstrucción del pasado a base de incorporar a la acción particularidades y detalles verídicos. Este aspecto de los dramas de Víctor Hugo, tan importante en *Hernani* y sobre todo en *Ruy Blas* no ha sido, creo, suficientemente valorado [3]. En *Torquemada,* salvo en la elaboración de la intriga que es totalmente original, Víctor Hugo se distingue por la escrupulosidad con que ha escogido los detalles históricos que dan vida a actos y escenas. Por ello no me parece superfluo detenerme en esta obra tan poco conocida como digna de serlo [4].

Consciente del carácter polémico de su obra, Víctor Hugo no ha querido dejar volar su fantasía y presentar unos hechos que de puro horribles resultasen inverosímiles y por ello poco convincentes. En esta ocasión no ha considerado suficiente la simple consulta de historiadores de la época que iba a servir de telón de fondo a la acción dramática. Se ha esforzado en encuadrar todos los episodios en un marco histórico apoyado documentalmente. Todos los incidentes relacionados con la Inquisición no son producto de una imaginación calenturienta y desbordada por hostilidad a instituciones eclesiásticas.

Por muy truculentos que puedan parecernos son mera transcripción de la realidad: hemos podido comprobar que Víctor Hugo ha puesto en sentidos y magníficos versos

---

[3] Algunos estudiosos se han ocupado de esta característica de las obras de Hugo. Así, el gran hispanista Marcelin Defourneaux ha puesto de relieve: «son étonnante faculté de voir et restituer le vécu», demostrando que ya en las *Orientales,* un poema es la transposición poética de un suceso vulgar. Asimismo, ha revelado que un erudito español, Juan José Morato, «a minutieusement comparé le récit hugolien de *Víctor Hugo raconté* avec les données de la documentation contemporaine, aboutissant le plus souvent à mettre le sceau de la vérité sur les brillantes affabulations du poète». Y respecto de *«l'Histoire d'un crime,* rédigée au lendemain du coup d'état du 2 décembre, les sentiments d'indignation de l'auteur n'ôtent rien à la précision, à la minutie de la narration, sorte de procés verbal quasi impersonnel des événements». (M. DEFOURNEAUX: «Victor Hugo, témoin de son siècle», en *Bulletin de l'Institut Français en Espagne,* núm. 67, juin-septembre 1953.)

[4] Daremos un muy breve resumen del drama: Torquemada, sepultado vivo en un *In Pace,* por sentencia del obispo de Urgel, es liberado por dos adolescentes que se aman, don Sancho y doña Rosa. Después de haber obtenido en Roma la absolución del Papa, vuelve a España de inquisidor general. Mientras tanto, el rey Fernando el Católico se ha enamorado de Rosa y para separarla de don Sancho envía a los dos jóvenes a un convento. Su primer ministro, el conde de Fuentel, que ha descubierto que don Sancho es nieto suyo, consigue sacar del convento a los dos jóvenes, que quedan en poder de Torquemada. Este reconoce en ellos a sus dos salvadores, pero al enterarse que cometieron para ello un sacrilegio, porque utilizaron para levantar la piedra de su encierro una vieja cruz de hierro, los entrega al fuego de la Inquisición, para salvar sus almas.

datos tomados de la *Historia crítica de la Inquisición en España,* de Juan Antonio Llorente, de cuya primera edición francesa (1817) se conserva un ejemplar en la biblioteca de la casa de Hauteville-House, en la isla de Guernesey donde vivió Víctor Hugo durante una parte de su exilio [5].

Daremos algunos ejemplos, y en primer lugar, el episodio en que el representante de los judíos, conociendo el propósito de los reyes de proceder a su próxima expulsión, se presenta sumiso ante ellos para tratar de evitar esa tragedia y les hace don de 30.000 escudos de oro.

Texto de Llorente

Los judíos de España, noticiosos de lo que les amenazaba y persuadidos que podían evitar su peligro con dinero, prometieron a los reyes Fernando e Isabel contribuir con treinta mil ducados para gastos de la guerra de Granada. (...) Los reyes se inclinaron a condescender: lo supo Torquemada, y este fanático tuvo la osadía de ir al cuarto de los reyes con un crucifijo y decirles: «Judas vendió una vez al Hijo de Dios por treinta dineros de plata: vuestras altezas piensan venderlo segunda vez por treinta mil. ¡Ea, señores, aquí le tenéis, vendedlo!»
(Tomo 1.º, págs. 202-203)

Le roi:

La guerre à Boabdil avec cet or, sans je ferais frais
....
Torquemada, regardant un crucufix:
Judas vous a vendu trente deniers
Cette reine et ce roi sont en train de vous vendre
Trente mille écus d'or
(...)
Triomphez, juifs! comme il est écrit
Cette reine et ce roi vous livrent Jésus-Christ.
(2.ª parte, acto 2.º, escena 5.ª)

Asimismo, el asesinato de Arbuez, primer inquisidor del reino de Aragón, por los aragoneses opuestos al establecimiento de la Inquisición, el fracaso de este acto que se volvió contra los que lo cometieron y finalmente dio lugar al triunfo de la Iglesia, que hizo santo a Arbuez, se halla en breve pero oportuna alusión, bien trabada en el contexto de la escena en que surje.

El rey quisiera librarse de la autoridad de Torquemada:

Texto de Llorente

Viendo los aragoneses inútiles todas sus diligencias formaron concepto de que convenía matar a uno o dos individuos de la Inquisición (...) Las resultas fueron contrarias a las esperanzas (...) (luego) los inquisidores creyeron haber llegado ya el caso (...) de canonizar a San Pedro de Arbuez.

(Tomo 1.º, págs. 155 a 157)

Texto de Víctor Hugo

Le roi: On a-pourquoi pas ce système?
Poignardé le vieux prête Arbuez sur l'autel même.
Le marquis: Cela réussit mal. On a fait Saint Arbuez (...)
Les prêtes ont cela que si vous les tuez
Ils sont plus vivants. Rien ne les fait disparaitre
D'un tas de prêtres morts naît ce spectre, le prêtre.
(2.ª parte, acto 2.º, escena 2.ª)

[5] Hemos utilizado la citada obra de LLORENTE, Madrid, 2.ª edición, 1981, Ediciones Hiperión, en cuatro tomos. La edición utilizada por Víctor Hugo conserva todavía señales de papel en algunas páginas. Vid. JEAN DELALANDE: *Op. cit.,* pág. 142.

En cuanto a «Torquemada» hemos recurrido al tomo V de las *Oeuvres complètes de Víctor Hugo,* 51 vols., París (s.f.), J. Hetzel et Cie y A. Quantin, págs. 2-152.

Los indicios que pueden llevar a ser considerado como hereje o judaizante y, por tanto, llegar a ser denunciado y condenado por la Inquisición, por muy absurdos y hasta grotescos o intrascendentes que podamos juzgarlos hoy, no son invención de Víctor Hugo con ánimo de desacreditar las actividades inquisitoriales. Son unos cuantos artículos de uno de los primeros edictos promulgados por el Santo Oficio [6].

Texto de Llorente

Si ha guardado la fiesta del sábado, de lo cual será prueba haber usado manteles limpios en su mesa.

Si ha reconocido el cuchillo con la uña para ver si tiene mella.

Será prueba el haber andado descalzo en el tiempo de ayuno. Si, estando en el artículo de la muerte, se ha vuelto u otro le ha hecho volver la cabeza hacia la pared para morir en esta postura.

Si alguno ha dicho versos tristes en alabanza de los difuntos.

Si alguno ha comido en el suelo detrás de puertas...

....

¡Qué esclavitud es ésta! ¡Qué dominación tan inicua la que a fuerza de violencia prohíbe decir lo que se siente! (...) Ni aun escribir a solas entre las cuatro paredes se permite, ni pronunciar palabras entre dientes... [7].

Texto de Víctor Hugo

Le marquis: Crimes vrais, crimes faux
Se confondent, et tout est bon pour le supplice.
Le fils livre son père et le père son fils.
Qui fait sans le vouloir tomber un crucifix
Est brûle vif. Un mot, un geste est hérésie,
Ce moine horrible a pris Jésus en frénésie
Se rayer l'ongle, aller pieds nus les jours de jeûne. (...)
Tourner le front d'un mort vers le mur...
Mettre un jour de sabbat une nappe à sa table
Suivre en disant des vers un cercueil qu'on emporte
Nommer Dieu plus souvent que Jésus, se cacher
Tout cela fait monter des hommes au bûcher.
Pleurer assis dans l'ombre et derrière une porte...
Vous êtes un bourgeois quelconque; on vous impli-
que
Dans quelque imbroglio lugubre, à votre insu
Ou bien, chez vous, sans trop vous en être aperçu
Vous avez dit un jour quelque sotte parole;
(2.ª parte, acto 1.º, escena 3.ª)

El marqués de Fuentel, al exponer al rey todos estos detalles que reprueba, compara la actividad de la Iglesia, y en concreto de Torquemada, a la labor de una araña tejiendo su tela oscura, en la que finalmente quedará atrapado el propio rey como una mosca.

«Au centre de la toile obscure on voit le prêtre
Cette araignée, avec cette mouche, le roi» (2.ª parte, acto 2.º, escena 2.ª)

¿No podría suponerse que, tal vez, esa metáfora ha sugerido a Blasco Ibáñez el título de su famosa novela *La araña negra?*

---

[6] LLORENTE: *Op. cit.*, tomo I, págs. 132-136. Y, más adelante, prosigue LLORENTE: «No se exceptuaban de la obligación de delatar los parientes más inmediatos. ¿Cabe mayor crueldad que delatar el padre al hijo, éste a aquél, el marido a la mujer y ésta a su esposo?» (pág. 225, tomo I). Abundan en nuestros Archivos los edictos intimando a delatar bajo las penas y maldiciones más severas. «La práctica de la delación estuvo a la orden del día. (...) El espíritu de denuncia reinaba en la época de suerte que pocos pensaban que tal acción es vituperable en cualquier caso de conciencia», dice JULIO CARO BAROJA: *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Alianza Editorial, Madrid, 1968, págs. 19 y 37.

[7] Palabras de Antonio de Nebrija con motivo de su proceso en ALVAR GÓMEZ DE CASTRO: «De rebus gestis cardenales Francisci Ximenez de Cisneros», lib. 4; Nicolás Antonio B. E., letra A, art. *Antonius*, citadas por LLORENTE: *Op. cit.*, pág. 262, tomo I.

También el marqués advierte al rey que con tanta persecución y penas de muerte pronto quedará sin hombres para ser soldados.

Texto de Llorente

Calcular el número de víctimas de la Inquisición es lo mismo que demostrar prácticamente una de las causas más poderosas y eficaces de la despoblación de España...

(Tomo 4.º, pág. 183)

Texto de Víctor Hugo

Sire, au-dessus de vous le ciel va s'empourprant.
Ce sang de vos sujets, c'est à vous qu'on le prend.
Vous n'aurez bientôt plus de soldats pour la guerre.
(2.ª parte, acto 2.º, escena 2.ª)

Pero acaso lo más sensacional sea la descripción de un auto de fe. También ahora podría pensarse que Hugo ha exagerado intencionadamente el repulsivo y terrorífico espectáculo:

Texto de Llorente:

«La muerte de fuego que se hacía sufrir a tantos desgraciados fue origen de que el gobernador de Sevilla hiciera construir en el campo llamado de Tablada, un cadalso permanente de fábrica, que ha durado hasta nuestros días con el nombre de *El Quemadero,* poniendo en él cuatro grandes estatuas huecas de yeso, conocidas con el dictado de los *cuatro profetas,* dentro de los cuales metían vivos a los impenitentes para que muriesen a fuego lento.» [8]

Texto de Víctor Hugo

«Une salle de l'ancien palais maure à Seville. Ce palais avait vue sur la Tablada où était le Quemadero.»
Aujourd'hui même, ô roi, là, sous votre fenêtre
Le bûcher va flamber, monceau de feu, massif
De braise, où, sous les yeux du confesseur lascif
Des femmes se tordront d'âpres flammes vêtues.
Aux quatre coins seront droites quatre statues,
Quatre prophètes noirs dressés aux quatre vents,
Bâtis de pierre creuse et pleins d'hommes vivants.
On entendra rugir ces colosses farouches;
On verra frissonner le feu hors de leurs bouches;
Et rien ne restera debout que ces géants...
(2.ª parte, acto 2.º, escena, 2.ª)

En cuanto a la causa que motiva la desgracia de los infantes, nada es más tristemente verosímil. Los daños materiales, incluso no malintencionados o los meros indicios reales o imaginados de falta de respeto, de palabra o de obra, a un símbolo religioso eran delitos gravísimos y explican la decisión de Torquemada. De nuevo Hugo ha procurado utilizar como desencadenante del macabro desenlace una motivación repetida incontables veces en la vida de entonces [9].

---

[8] LLORENTE: *Op. cit.,* pág. 138. Este dato lo toma LLORENTE de Andrés Bernáldez, cura de los Palacios que en su *Historia de los Reyes Católicos,* cap. 44, dice así: «Aquellos primeros inquisidores hicieron hacer aquel quemadero en Tablada con aquellos cuatro profetas de yeso en que los quemaban y hasta que no haya herejía los quemarán». LLORENTE ha reproducido este texto en *La inquisición y los españoles,* Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1967, pág. 75. Se daba el nombre de «impenitentes» a los que permanecían firmes en su actitud después de habérseles leído la sentencia; a los que se «arrepentían» y se sometían a la Iglesia, se les daba garrote antes de quemarlos.

[9] La legislación antigua siempre fue muy severa en materia de sacrilegios. Para CHARLES GUIGNEBERT, «El cristianismo medieval y moderno», tomo II, pág. 17, *Breviarios del Fondo de Cultura Económica,* México, 1957, «las formidables afirmaciones de San Agustín sobre la necesidad de castigar los sacrilegios justifican por adelantado toda la intolerancia medieval y la Inquisición». Para JULIO CARO BAROJA, *Inquisición,*

Si nos detenemos ahora en los personajes, comprobamos que también tienen un valor simbólico. Los reyes, o más bien el rey —dado el escaso papel de la reina— cínico, desconfiado y astuto y, en definitiva, a merced de Torquemada, podría representar la sumisión de la realeza por superstición, miedo, conveniencia e interés político a la Iglesia. El marqués, personaje más complejo, de turbios antecedentes y dudosa conducta, pero en el que Víctor Hugo ha hecho rebrotar sentimientos mejores al resucitar en él el amor paternal —ya es bien sabido que el amor hacia los niños es una constante en la obra de Hugo— es el antagonista necesario que ponga en conocimiento del rey y de los espectadores la acción aniquiladora de Torquemada. Podría simbolizar, en cierto modo, la postura de oposición al Santo Oficio, tímida e ineficaz. Los infantes, jóvenes e inocentes enamorados, son la imagen de la alegría de vivir y de la generosidad. Simbolizan todo lo bueno de nuestra especie si la domina el amor, en contraste con todo lo malo que anida en ella si es presa de la corrupción, del ansia de poder y del fanatismo. Acaso uno de los personajes más logrados sea el del obispo que condena a Torquemada al *In Pace* [10]. Breve intervención en la obra, pero magistral. Me refiero a ese tono suave, impasible, frío, al intimar a Torquemada para que se someta. A esa insistencia de apariencia afable y amistosa. A esas palabras untuosas, reposadas, que encubren una insensibilidad total y una crueldad sin límites. A esa alternancia de firmeza sádica y de benevolencia y dulzura hipócritas, práctica habitual de los señores del Santo Oficio [11]. Nos trae a la memoria aquellos prelados e inquisidores renacentistas que, como dice Julio Caro Baroja de Fray Antonio de Guevara o del gran inquisidor Manrique, arzobispo de Sevilla y distinguido erasmista, «podían alternar la sonrisa y la burla con el terror y la represión» [12].

Distinta se nos presenta la figura de Torquemada, cuya siniestra reputación es bien famosa [13]. En él está encarnado el fanatismo y la intransigencia religiosa. Inflexible y contumaz, es impenetrable a la razón y al sentimiento. Es inhumano en el sentido más repulsivo de la palabra. No goza del maravilloso don de la duda fecunda, precursora

---

brujería y criptojudaísmo, Ariel, 2.ª edición, 1972, pág. 65: «... (esta acusación de injuria a un crucifijo) era gravísima». Recordemos nosotros que cuando Voltaire hizo construir una iglesia en Ferney, por tener que desplazar una antigua cruz situada en el terreno en que iba a levantarse la nueva iglesia, fue acusado de sacrílego. Si se le hubiese aplicado la ley antigua, como todavía se solía hacer algunas veces, le hubieran cortado la lengua y las manos. (Vid. JEAN ORIEUX: *Voltaire ou la Royauté de l'esprit,* Flammarion, éd. 1966, pág. 551.)

[10] El «In Pace» designa un calabozo subterráneo de un convento o de una institución religiosa, destinado al encierro, hasta que muera, de un religioso considerado culpable.

Víctor Hugo lo describe así: «On pousse l'homme ici marche à marche, il descend, et quand il est au fond, on lui met cette pierre sur la tête, et la nuit lui remplit la paupière à jamais, et les bois, les hommes, l'eau, le vent, le ciel, son au-dessus de cette ombre. Et vivant...». (Primera parte, acto I, escena II.)

[11] Así lo aconseja NICOLÁS EIMERIC en su *Directorio de inquisidores,* obra que se usó como manual práctico durante siglos. Hay edición moderna de la Editorial Fontamara, Barcelona, 1974.

[12] JULIO CARO BAROJA: *El Señor Inquisidor,* pág. 28.

[13] Torquemada fue aborrecido «hasta el extremo de no tener segura su vida. Para defenderse de los enemigos públicos, le concedieron los reyes Fernando e Isabel que llevara consigo en los viajes cincuenta familiares de la Inquisición a caballo y doscientos de a pie. Para precaverse de los enemigos ocultos tenía en su mesa continuamente un asta de unicornio (?), que decían tener virtud de manifestar e inutilizar la fuerza de los venenos». LLORENTE: *Historia crítica,* pág. 219.

del genio y compañera de la inteligencia. No piensa, no escucha. Está poseido del orgullo ignorante y nefasto de los que se creen poseedores exclusivos de la verdad. Su única misión es «depurar», y se llama a sí mismo «Liberación» [14]. Avanza implacable, sembrando el terror, como elegido de Dios.

Como muchos anticlericales, Víctor Hugo ha querido demostrar que es consciente de que todos los religiosos no son iguales. Por afán de objetividad y deseoso al mismo tiempo de establecer un contraste entre la mentalidad de Torquemada y lo que es su polo opuesto, ha presentado a tres representantes de tres actitudes religiosas distintas. Lo ha hecho en el segundo acto, que lleva por título *Los tres sacerdotes*. En realidad, más que un acto —la acción es nula— se trata de un cuadro en el que aparecen el ermitaño San Francisco de Paula, el Papa Alejandro VI y Torquemada. El diálogo entre éste y San Francisco es esclarecedor. A la convicción de Torquemada de ser un enviado de Dios para salvar al mundo por el fuego, responde el convencimiento del santo de que el hombre está en la Tierra para amar; horrorizado ante los proyectos de Torquemada, decidirá rezar para que Dios fulmine a tan sangriento salvador. No falta la crítica de la salvación individual: «No te salvas más que a ti... El hombre está en peligro... Tu ley es la luz; la mía, el misterio. Sólo eres la esperanza, y yo soy la salvación. Yo ayudo a Dios», dice Torquemada. Y cuando surja el tercer personaje, se reirá de los dos, pondrá en duda la existencia de Dios y se burlará de su obra: «Dios, si existe, se calla; al hacer al hombre ha hecho una obra maestra estúpida... Mi objetivo es gozar». El final de este cuadro, aunque referido al Papa Borgia, trasluce un alcance un tanto actual dada la actitud de Pío IX: «¿Qué bandido es éste?», pregunta San Francisco. «Padre mío, es el Papa», responde Torquemada [15].

Como es fácil de ver ninguno de estos personajes encarna ningún ideal humano, ni siquiera el santo, cuya postura antisocial está en desacuerdo con la actitud de Víctor Hugo, «comprometido» siempre a favor de lo que en cada momento creyó justo.

Incluso Torquemada, sangriento asesino por piedad, es presentado como fruto de una perversión mental, en cierto modo como un loco que basa su autoridad en el terror y la superstición. En cuanto al Papa representa el desenfreno y el vicio del que, según Víctor Hugo, no tiene fe.

Víctor Hugo, ya lo hemos dicho, fue sincero creyente que rechazó siempre y especialmente en la hora de la muerte los ritos de todas las iglesias [16]. Tampoco fue propiamente deísta. Como tantos otros anticlericales fue un creyente en franca oposición con la Iglesia católica y con nostalgia de lo que viene llamando «el evangelio» y el «espíritu cristiano». La figura del librepensador consciente, sincero y hombre de honor no aparece en su obra. Así que no era propósito de Víctor Hugo

---

14 «Brûler, c'est épurer» (primera parte, acto I, escena VII) y «Mon nom est Déliverance» (segunda parte, acto III, escena IV).

15 «... tu ne sauves que toi..., et l'homme est en danger..., ta loi c'est la clarté; ma loi, c'est le mystère. / Tu n'es que l'espérance et je suis le salut. / J'aide Dieu. (...) Dieu s'il existe, il se tait / certes, en faisant l'homme, a fait un sot chef-d'oeuvre. (Pour moi) jouir c'est vivre. (...) Qu'est-ce que ce bandit? Mon père, c'est le pape.» (Final del acto segundo de la primera parte.)

16 «Je donne cinquante mille francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard, je refuse l'oraison de toutes les églises. Je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu.»

atacar la creencia. Todo lo contrario. Toda su producción, sin exceptuar *Torquemada,* abunda en referencias de la más respetuosa espiritualidad [17]. De ahí su irritación contra lo que, para él, era traición a los más caritativos preceptos. Quién sabe si *Torquemada* fue concebida como revulsivo que hicera cambiar de rumbo a las jerarquías eclesiásticas. Si así fue, bien ingenua y vana resultó su esperanza. *Torquemada* fue acogida por los bien-pensantes no con sumiso ni arrepentido «espíritu cristiano», sino con odio teológico. Bastará, para probarlo, recordar las palabras de Luis Veuillot, que definió «*Torquemada,* una de las acciones más innobles y más fructíferas de esa carrera de apóstata» [18].

Ya hemos dicho que no fue nunca representada [19]. Sobre ella ha caído la maldición del silencio. Del «secreto inquisitorial» que es causa de la ignorancia en que estamos acerca de uno de los aspectos más interesantes para la comprensión de nuestro pasado, permanece el espíritu y ese espíritu ha envuelto en su red sutil e impenetrable esta obra, esa «piadosa crueldad» como llamó Maquiavelo a la Inquisición [20].

Torquemada es un escalofriante documento basado en lo que ha sido en gran parte nuestra Historia. Es obra meticulosa, cuidadosamente meditada, en la que Víctor Hugo ha conseguido ese tan difícil equilibrio entre la denuncia apasionada y la objetividad erudita. En aras de la libertad de pensamiento ha vertido en ella lo mejor de su genio y de su sensibilidad.

Así pues, en estas tres obras de inspiración española —manifestación de la perennidad entrañable de un recuerdo— Víctor Hugo ha difundido tres de sus anhelos más profundos: enaltecer la lealtad por encima de todo, denunciar la injusticia social y emprender el combate contra el peor de los poderes absolutos, el que se adueña de la conciencia y la aniquila, el fanatismo.

OTILIA LÓPEZ FANEGO
Rosario Pino, 8, 11.º A
28020 MADRID

---

17 HENRI GUILLEMIN: *Víctor Hugo par lui-même,* Ed. du Seuil, 1951, págs. 71-72, opina que «existen los que creen en realidades intemporales, no probadas, y que consideran, no obstante, como superiores y a las que hay que someterse. Hugo es uno de esos ingenuos. (...) Ha apostado por la hipótesis contra los hechos. (...) Dicho de otro modo, ha elegido la hipótesis Dios». Víctor Hugo es, ante todo, un sentimental, un idealista que *desea* creer. En mentes como la suya no suele hacer mella la disconformidad con la acción de la Iglesia. Ya ha sido bien demostrado que lo que más perjudica a la fe es la ciencia. A. ADAM, en *Le mouvement philosophique dans la première moitié du XVIIIe siècle,* París, 1967, Société d'édition d'enseignement supérieur, ya dice que «la aplicación de los métodos de la crítica histórica es lo que más ha contribuido a debilitar las antiguas creencias». Y ERNESTO RENAN, en sus *Souvenirs d'enfance et de jeunesse,* Nelson, Calman-Lévy, París, 1934, pág. 187, explica que no destruyeron su fe «ni la escolástica ni la filosofía, sino solamente la crítica histórica».

18 Citado por HENRI GUILLEMIN, *Op. cit.,* pág. 84.

19 El teatro es peligroso. La crítica anti-Iglesia asusta siempre. También hoy en día lo es el cine. Recuérdese que en 1966, siendo André Malraux, ministro de Cultura, se prohibió en Francia la película basada en la novela *La religiosa,* de DIDEROT.

20 Sobre lo que ha representado el «secreto inquisitorial» hay abundantes páginas en la obra de LLORENTE: *Historia crítica.* Por su parte, JULIO CARO BAROJA, *El Señor Inquisidor,* pág. 41, advierte: «lo que quiero es resaltar cómo el secreto con que los inquisidores llevaban a cabo sus tareas hizo que en algunas ocasiones su actuación quedara sin eco durante siglos».

En el centenario de Georg Lukács (1885-1971)

Debería estudiarse más la influencia que Lukács tuvo en la crítica literaria española de los años sesenta. Sería un análisis muy revelador de los supuestos culturales del pasado más reciente, pero la crítica literaria se dedica demasiado a los creadores y muy poco a los historiadores, críticos, ensayistas y teóricos. La crítica española actual está forjada en muchas ocasiones con un fallido aire de creación, tiene algo de poema y novela, pretende crear unos valores estéticos objetivos basados en una inmediata apreciación intuitiva. El fracaso creador del crítico lleva a muy extrañas ceremonias de mitificación del novelista, del poeta o del dramaturgo. Lukács era en sí mismo un creador que aunaba la ideología con la literatura y en nuestros años sesenta tal actitud era necesaria, obligaba a una lectura sociológica del texto, incorporaba unos códigos valorativos nuevos. Era una lectura política subversiva y proscrita. Su *Estética,* que empezó a traducir Manuel Sacristán en 1966 y publicar Ediciones Grijalbo, hacía reflexionar de un modo distinto sobre las peculiaridades de lo estético y, sobre todo, desvelaba el concepto de vida cotidiana, con otros más complejos como el de «desantropomorfización». Se cuestionaba el reflejo estético, las realidades abstractas, se entraba en nuevos conceptos, como el de «autenticidad creativa», «comportamiento artístico», «génesis mágica» o «perspectiva de la liberación» y estos términos y tantos otros eran una consigna política, como una lectura subversiva y crítica de la realidad.

Cuando se acercaba a Thomas Mann, ahora era Jacobo Muñoz su traductor, lo hacía para darnos una lectura absolutamente distinta, revolucionaria y renovadora. *La Montaña Mágica* no era mera estética, sino analogía moral de la Alemania de la época, con una visión totalizadora, donde se rastreaban lejanos ecos neoplatonistas, hasta notas inmediatas a Bergson o Simmel, para llegar hacia donde la lucha de clases sería el motivo «estructural» encubierto. No había llegado todavía la estructura a la crítica literaria y cuando hablaba de Goethe o Hölderlin, lo haría desde una sublevación de su instinto hegeliano. Incluso, al acercarse a la ambigua y mediocre figura de Solzhenitsyn en 1969, conservaría el ímpetu nostálgico de la inmanencia estética de la creación. Capitalismo y creación literaria serían el fantasma escondido en este análisis crítico que insistía en temas tan nuevos como la actividad de Flaubert ante la historia, o la forma interior de Don Quijote. La *mímesis* ideológica de los valores del crítico en los valores del texto producían un festival de sorpresas. Lukács era como un peligro demasiado atractivo como para no conocerlo, una tentación imposible de ignorar.

La crítica literaria en sus manos era ontología. Cuando en el invierno de 1914-1915 escribe *La teoría de la novela* hay un desafío romántico, casi desesperado, de pasar de Kant a Hegel, de imponer a la crítica el paradigma de la totalidad absoluta, de la transcendencia ética, basada en que «lo verdadero es el todo». Tal énfasis de lo que es sobre lo que debe ser conduce su valoración a una amarga búsqueda de arquetipos,

tantas veces jungianos, que condensen el esfuerzo del crítico como una empresa moral. Por otro lado, aquel mismo año comienza la primera guerra mundial, Proust publica su primera parte de su *Recherche,* y hasta James Joyce se despide de Trieste con muchas páginas del manuscrito de *Ulises* bajo el brazo. La crítica se hace compromiso histórico, aunque los modelos sean anacrónicos. Le encanta el desprecio del presente de Walter Scott, su obsesiva idolatria de la historia lejana, su carencia de fuerzas para eludir la leyenda. La esencia y el fenómeno, como categorías críticas, quedan enfrentadas, como antes lo serían las relaciones entre sujeto y objeto, mas tal énfasis en las oposiciones no conduce a una visión binarista antropológica, como la que después Levi-Strauss propondrá. No hay homología posible en el pensamiento lukacsiano, sino precisamente ruptura de un esquema de oposición conceptual, búsqueda de una pluralidad preceptiva donde el hombre y la vida cotidiana sean ejes de convergencia de las ideas, en una amable sinfonía de concurrencia.

El hombre debe ser su vida cotidiana, su literatura e incluso sus ideales, pero tal presupuesto llevaría, de nuevo, a una desilusión fatalista, a una estética donde ser y conciencia estén ausentes. La necesaria peregrinación a lo «realmente existente» se constituye en melodrama revelador de esta ontología crítica que desdeña el formalismo ruso, que ignora lo mismo a Sklovski, como Propp o Tomachevski. Que desoye el método, todo lo que pueda considerarse como «lenguaje crítico», para adentrarse con ímpetu en la literatura de lo «realmente existente» donde el hombre sea su único modelo renovador, haciendo una analogía con aquella advertencia que dice en *Historia y consciencia de clase* de que «no hay que considerar los fenómenos sociales desde el punto de vista de la burguesía». El problema subsiste, ¿cómo alejar a Stendhal o Thomas Mann de la burguesía? ¿Cómo sería posible desvincular del poder el arte de Velázquez o el teatro de Shakespeare bajo su forma más inmediata? La historia del arte sería la historia del gusto estético de poder, incluso la literatura no se alejaría demasiado de las formas burguesas de organización de la sociedad. La vida cotidiana quedaría relegada a un segundo plano. Incluso los conceptos de simetría y proporción que analiza en su *estética* tendrían una referencia inmediata con el marco circundante que lo promueve. La estructura del texto sería, podemos sospechar, la estructura del capitalismo que le rodea. El héroe manipulado por unas fuerzas económicas muy concretas.

Y estas fuerzas le devolvían a una situación real: por un lado una falacia de libertad, una fantasía de imaginarse que dentro del texto era libre, y por otro una aureola de poder —bajo las más diversas formas— que le vigilaba con reticencias. Lukács es terminante en sus atisbos: *Guerra y paz* advierte que toda búsqueda ha alcanzado su fin. Y así el «idealismo abstracto» se va superando, y en *La Comedia Humana* la posesión demoníaca de todos los hombres se concentra. La vida se vuelve poesía, nos confiesa, y no es una opinión fortuita, sino la advertencia de quien ha hecho una poética desde Hegel hacia la desilusión más romántica y el recuerdo creador será el nexo del hombre con la historia. Estos preámbulos fueron los que impulsaron un quehacer crítico desde las intuiciones, y que ejercieron en los años sesenta una enorme influencia en la forma intuitiva de entrar en el texto, teniendo en cuenta una aproximación de la escritura con la lucha de clases promovida por la situación de falta

de libertades que el franquismo propiciaba. La crítica literaria que vemos en *Triunfo* en muchas ocasiones es un manifiesto de la oposición al régimen, y adopta una retórica lukacsiana por ser la forma inmediata de descontento que más correspondía con la desilusión de aquellos días. La sensación de vivir en un vacío llevaba a una búsqueda de rebeldía que libros como la *Etica y Política,* del profesor Aranguren, indirectamente promovieron. Lukács resultaría la mención obligada, la referencia inevitable en una crítica literaria que se forjó en parte en *Teoría de la novela,* que se apoyó en la *Estética, La novela histórica* o en el *Thomas Mann.* Que se sustentó en muy malas traducciones lo mismo de Lukács como de los autores citados.

Una época donde el descontento se llamaba Goldmann o Henry Miller, que el desacuerdo con el fascismo era una lectura de Sartre o una mención, volvemos de nuevo al punto de partida, a Lukács. Una época donde la traducción de la realidad era tan difícil que debía sortear todo tipo de peligros. El método estilístico de la autocensura hizo su aparición, y la «crítica entre líneas» desembocó en una asignación mítica de valores redentores a textos lukacsianos que sustituían la crítica «filologista» que en aquellos años se hacía en España. Opresión, tiranía y tortura se buscaban como símbolo analógico que encontrado en Shakespeare, por ejemplo, pudiera extrapolarse a otras lecturas de la vida cotidiana. Toda la crítica de aquella época era la nostalgia de la desilusión, la búsqueda de un paraíso perdido, de unas libertades proscritas. «La novela es la forma de la aventura», es como un emblema de aquella época críptica a la que se debía, vista desde ahora, repetir como «una cierta realidad era desconocida a los héroes del drama». La vida cotidiana era tan críptica como un texto mal traducido. La más absoluta amargura de la lectura ideológica en *El Quijote* le hacía tomar conciencia de oficio de crítico.

La literatura se convierte en Lukács como por un milagro dialéctico, en «realidad concreta» encuadrada en un modelo recíproco sujeto-objeto que la hace desconfiar de obras como *Ulises.* El Joyce divisa una «fijación sistemática a lo superficial, al momento fugitivo» que denota que lo está enfrentando con Thomas Mann, y que el genial irlandés no tiene ideología por ostentar un estilo tan brillante. El realismo se alzaría con insolencia para justificar ante Walter Scott a George Eliot y pensar que cuanto mayor es la imagen histórica de una obra tiene un mayor mérito y así surgiría el concepto de «totalidad concreta» que sería como un recuento documental de las circunstancias en las que un héroe se adentra en su destino social. Se insiste en «el hombre como totalidad» o «la restauración de la existencia humana en la vida cotidiana», pero descartando la visión cósmica del hombre renacentista, y ciñéndose más al nuevo modelo del hombre redentor de su destino indigno. Esta es la imagen prometeica del esfuerzo luckacsiano por conquistar «la totalidad de las formas concretas». Kafka serviría de ejemplo de cómo un estilo tradicional puede enfrentarse con la más ardua y abismal realidad subconsciente. La burocracia en Kafka establece sus propias normas tiránicas y la lógica del absurdo anticipa momentos de Camus o Sartre, y hasta la angustia de los héroes de *El Castillo* o *El proceso* son una síntesis de la condición humana. Cuando se acerca a la epopeya de Hans Castorp encuentra el final próximo de la burguesía, su rumbo hacia las tinieblas, una «estructura significativa atemporal» en la que los mecanismos de modificación social sean inalterables.

Por ello puede Lucien Goldmann sintetizar en cierta ocasión cómo es el primero en plantear con total agudeza el problema de las relaciones entre el individuo, la autenticidad y la muerte. Hans Castorp, en su desesperanza patética, englobaría este proyecto de pasar de la vida como ilusión a la vida como realidad, de tardía versión de un *Bildungsroman* que hace de *Wilhelm Meister* una obra más significativa que *Rojo y negro*. Marx admira el método de Balzac, y así se impone la retórica de la «realidad concreta» a los cauces experimentales que Joyce, Kafka y Proust están marcando y que seguirán hacia el presente por nombres tan distintos como Faulkner, Borges o Nabokov. «Las categorías expresan formas de ser, condiciones de existencias» no es sólo un aserto extraído de *Historia y consciencia de clase,* sino la sospecha de que cualquier dimensión retórica significante del texto es un reflejo de una categoría ideológica subyacente. La «realidad concreta» de *Ulises* sería su propia incapacidad por ser novela de lucha de clases.

Cervantes no estaría afortunadamente en el mismo ámbito que Walter Scott, pero su método sería el vigente hasta 1922, cuando Joyce lo desbanca. Lo mismo *El alma y las formas* (1910) como los *Estudios en realismo europeo* (1935-1939), pasando por *El joven Hegel* (1948), inducirían a pensar que la literatura había encontrado una nueva forma expresiva, una vigencia combativa y polémica, donde la «inmanencia de la consciencia» añadiera un matiz ideológico marxista a una percepción textual que pudiera caer en órbitas psicológicas. Freud sería el gran enemigo a ese proyecto y cuando esboza los preceptos de la *Sociología de la literatura* (1961) está forjando el fetichismo de la lectura ideológica, rompiendo con las lecturas monotemáticas, donde quedan recuerdos de un ascetismo interior que haría del lector no un juez, sino un cómplice del texto, que en Lukács tendría el peligro de convertirse en una «verbalización» del marxismo, unos mecanismos expositivos de los que Walter Benjamin tampoco se descartaría. *Teoría de la novela* tiene momentos que recuerdan a Winckelmann cuando hablaba de la tiranía de lo clásico sobre lo germánico, en un alarde de obsesión por la «objetividad» que primero sería emblema platónico para pasar a hegeliano y marxista.

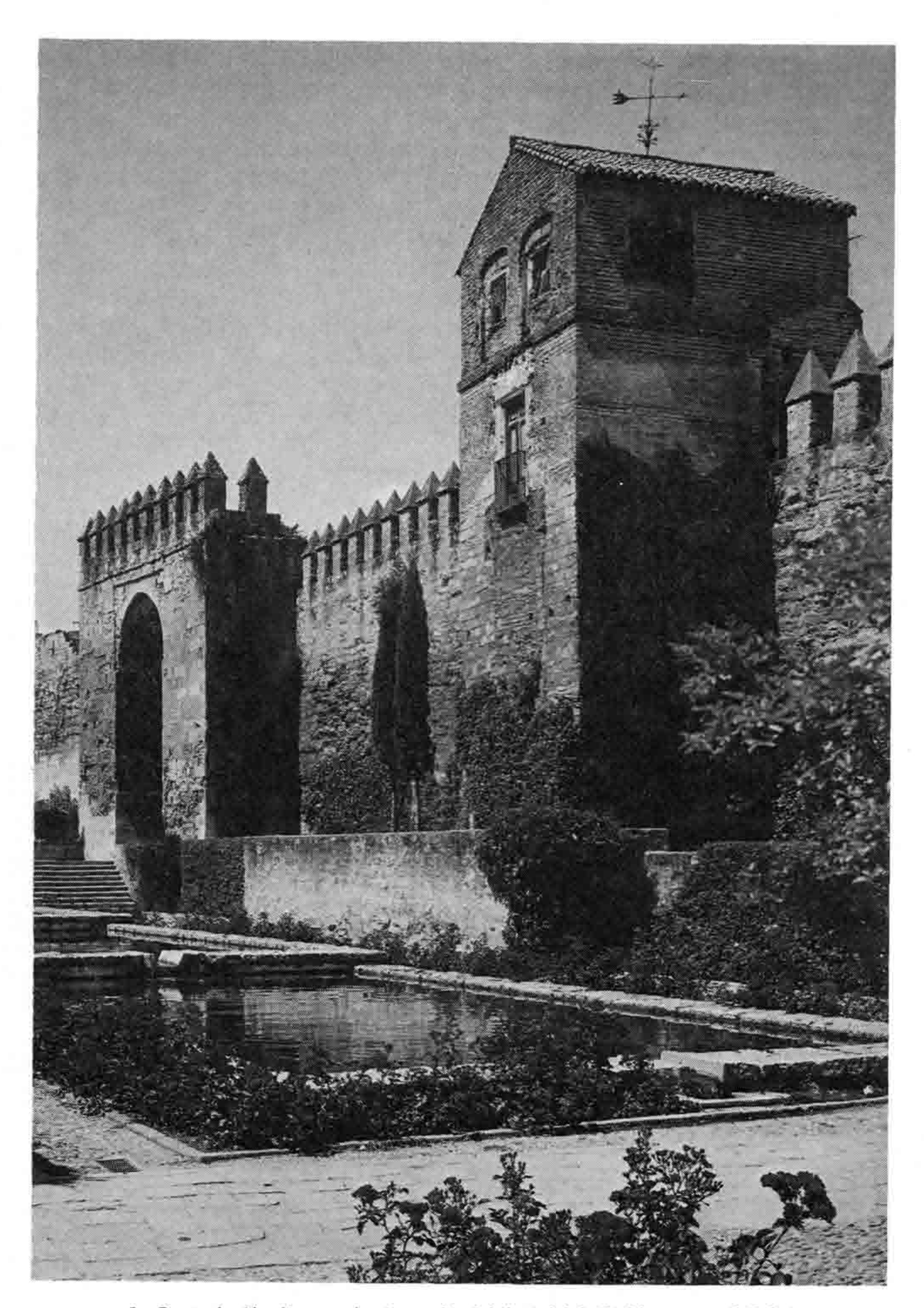
La novela como biografía sería el punto de partida desde donde el héroe buscaría un destino, una confrontación e incluso una modificación de su entorno. Comparar en este punto Kafka con Flaubert o Goethe sería necesario para alcanzar una versión bergsoniana de la actitud crítica en la que la «ilusión» o la «representación» pudieran ser valores sujetos a una crítica ideológica revisionista para asegurarnos cómo espacio y tiempo podrían ser los dos mecanismos modélicos de la narratividad, tras la peregrinación homérica, que el mismo Joyce no soslaya, hasta una «demonización» que funde a Freud con Dostoyevsky, Ibsen o Strindberg. Pero la *Estética* de Hegel está presente en cada página y la mitología de la «totalidad de los objetos» que deben encontrarse en un buen texto suponía un esfuerzo ideológico por parte del lector. La literatura como respuesta sociohistórica. La presencia del autor como testigo de una realidad acuciante que no debe «estilizar» demasiado. La obra de arte como emblema de una lucha de clases. Es muy peligroso hablar de la función de la literatura en Lukács y desligarlo de su ideología marxista, pero debe intentarse. De este modo

reconoceremos una vez más la influencia excepcional de su obra, su vigencia en el pasado y en el presente, y hasta la necesidad de volver hacia sus consignas buscando una explicación ideológica, polémica y amarga de la realidad actual, de la vida cotidiana de los años ochenta. De la función y misión de la literatura en nuestros días.

CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO
Comandante Zorita, 4, 3.º, 8.ª
28020 MADRID



Georg Lukács (caricatura de Ortuño)



La Puerta de Almodóvar, en el recinto medieval de la ciudad de Córdoba, acceso a la Judería

La filosofía de Maimónides

Al cumplirse el 850 aniversario del nacimiento en Córdoba del filósofo judío Maimónides, bien está que expongamos brevemente algunos rasgos de su filosofía, y es lo que pretendemos hacer en estas páginas.

Hace algún tiempo, algunos autores llegaron a establecer un paralelismo entre ciertos pasajes de la *Guía de Perplejos* y textos de los autores medievales y también modernos. En este estudio pretendo establecer y colocar algunos hechos en un contexto un tanto diferente del que se les sitúa habitualmente. Esta tentativa, sin ser totalmente novedosa, me la facilita el mayor conocimiento que en la actualidad tenemos de las ideas que eran de curso normal en la filosofía árabe y judía, y creo que tiene un gran interés para el mejor conocimiento de nuestro filósofo cordobés, del gran Maimónides, que, cuando se establece en Egipto, alude con frecuencia a su pertenencia a la escuela filosófica española y nunca reniega de su ser «andaluz».

Hay, sin embargo, dos hechos que hacen referencia al propósito que me anima a hacer este trabajo, que constituyen la historia de una tentativa por definir los límites del conocimiento humano y que están en íntima conexión con la pertenencia de Maimónides a su «escuela española» y también con su ser «andaluz»: 1) Como otros andaluces árabes, Maimónides prefiere a al-Farabi, que es en cierto sentido su maestro, a Avicena, cuyas obras constituyen autoridad en los filósofos de Oriente; 2) el segundo hecho es que Maimónides, como Averroes, otro andaluz y cordobés y contemporáneo de Maimónides, está preocupado por el problema que planteaban la actitud y las doctrinas de los Mutakalimum, los que los escolásticos llamaron «loquentes». Tanto Maimónides como Averroes debieron conocer de cerca estas actitudes y estas doctrinas, porque la teología oficial e intolerante del Imperio de los Almohades era a base de Kalam.

Antes de hablar de las tentativas hechas por Maimónides y por otros autores posteriores, y que pretenden establecer los límites del saber humano, quisiera hacer mención de una teoría de al-Farabi, a primera vista muy diferente, es verdad, pero que pretende también señalar estos límites. Es dudoso que esta teoría haya influido en Maimónides, aunque es muy probable que la haya conocido. En cualquier caso conviene evocar este preludio hecho por al-Farabi cuando se quiere hablar de las tentativas que pretende realizar el filósofo judío.

La doctrina a la que nos referimos la expone al-Farabi en su *Comentario a la Etica a Nicómaco,* obra que no se ha conservado, pero que sabemos de ella por las citas que se encuentran en los autores posteriores. Si damos crédito a estas citas, al-Farabi habría afirmado en este escrito que el hombre no puede conocer las formas abstractas [1]; lo

[1] *Averrois Cordubensis Commentarium Magnum in Aristotelis De Anima Libros,* ed. F. Stuart Crawford, Medieval Academy of America, Cambridge, Mass., 1953, pág. 481 y cfr. págs. 433, 485, 502.

que parece querer decir que el entendimiento humano no puede llegar al conocimiento de los entes inmateriales, como son las inteligencias separadas. No hay ciencia sino de las cosas compuestas de materia y de forma. Desde el punto de vista epistemológico, esto puede significar la abolición de una de las partes principales de la metafísica, la que trata de Dios y de los otros entes inmateriales, y que constituiría en el lenguaje aristotélico la teología, objeto del libro de la metafísica aristotélica, conservándose, sin embargo, la parte de la metafísica que estudia el ente en cuanto ente y la que examina los principios y los modos de demostración de las otras ciencias [2].

Pues bien, en la perspectiva de los aristotélicos el conocimiento de Dios y de los seres inmateriales, constituía el fin del hombre; era para los que lo conseguían, su parte de inmortalidad. Es probable que en el *Comentario a la Etica* al-Farabi estableciera un nexo entre su concepción de la metafísica y la negación de la supervivencia, tesis que habría igualmente sostenido en este escrito perdido. Parece, por otra parte, que la religión tradicional no debía, según la mente de al-Farabi, aprovecharse de la investigación de los límites de la ciencia filosófica, porque esta investigación no lleva a la revalorización de los dogmas de la fe religiosa, al contrario.

Otra particularidad de esta exposición es que no surge de la teología negativa. En el escrito que estamos examinando, al-Farabi no parece, efectivamente, haber querido cercar al entendimiento en sí, que sería incapaz de alcanzar a Dios, sino que habría pretendido limitar y cercar, de alguna manera, al entendimiento específicamente humano.

Pero volvamos a Maimónides que, como ya hemos dicho, trató también de señalar los límites que se ponen al saber humano. Sin embargo, su manera de proceder y su fin, también, son diferentes de los de al-Farabi.

Maimónides recurre en la *Guía de perplejos* a una forma de teología negativa que supone que el hombre es incapaz de concebir a Dios, pero al contrario que al-Farabi, no pone en tela de juicio la aprehensión, por parte del entendimiento humano, de formas inmateriales. Señalemos, por otra parte, que esta teología negativa parece oponerse y tal vez lo hace de modo consciente a la doctrina aristotélica, igualmente propuesta por la *Guía* y que considera a Dios como un entendimiento semejante, en ciertos aspectos, al del hombre.

A propósito de la física, Maimónides hace resaltar los límites de la ciencia humana y, al contrario que al-Farabi, lo hace en cuanto defensor de la religión. Este fin apologético lo reconoce orgullosamente y podía haber hecho suya la frase de Kant en su *Crítica de la razón pura:* «Me vi obligado a dejar de lado (aufheben) el saber para hacer un sitio a la fe». Me parece, por otra parte, que tiene otras razones, además de

---

[2] Las partes de la ciencia divina —entre los filósofos árabes es la designación usual de la metafísica— se definen de esta manera en *Ibsa al- Ulum* de al-Farabi, ed. A. González Palencia, Madrid, 1932, pág. 50. En esta obra al-Farabi aplica a la metafísica el nombre de ciencia divina, mientras que en otras obras emplea terminología diferente y así dice que la ciencia divina está incluida en la ciencia general que es la metafísica. En *Fi aghrad* al-Farabi afirma que las matemáticas son superiores a la ciencia natural, léase física, porque sus objetos se obtienen gracias a un proceso de abstracción que les separa de la materia. Esta superioridad que no es admitida generalmente por los filósofos árabes, es también afirmada por Avicena en un tratado que lleva por título *Aqsam al- ulum*.

la que hemos señalado, y que hacen igualmente que la cita de Kant no esté fuera de contexto. Iremos viendo estas razones a lo largo del trabajo.

Maimónides se dedicó a poner en evidencia los fallos que acusaba el sistema filosófico de las ciencias y llamó la atención sobre los puntos irremediablemente oscuros que subyacían en la teoría que pretendía dar cuenta de la constitución material de las esferas celestes y constituyó un conflicto aparentemente insoluble que oponía las hipótesis de Ptolomeo, aceptadas por la mayoría de los astrónomos, a la física aristotélica que no se componía ni de excéntricos ni de epiciclos.

El filósofo judío pensaba que las matemáticas habían progresado desde Aristóteles y no debía compartir, en buena lógica, el sentimiento de Averroes que deseaba la sustitución del sistema astronómico que estaba en curso en su tiempo, por el que caído en el olvido, se enseñaba en la época de Aristóteles.

No me parece que Maïmónides haya favorecido una de las tentativas recientes a las que hace alusión y que tendían a corregir los errores de la astronomía de Ptolomeo o a revolucionarla. La multiplicidad de hipótesis astronómicas y la imposibilidad que el judío cordobés proclama de reconciliar la más conocida de ellas con los principios de la ciencia aristotélica satisfacen su deseo. Se propone, efectivamente, demostrar que el conocimiento del mundo de las esferas celestes no está al alcance del hombre. En cambio, Maimónides está persuadido que, en lo concerniente a las cosas terrestres, la física de Aristóteles es perfectamente válida, porque da la verdadera explicación de los fenómenos.

Las críticas formuladas por Maimónides a la teoría que afirma que existe o podría existir un sistema unificado y completo de las ciencias naturales tienden, en primer lugar, a debilitar la creencia en la infalibilidad de Aristóteles.

La religión, y Maimónides es un convencido de ello, tiene necesidad de la duda que es suscitada así porque una de las principales doctrinas del filósofo, según la interpretación de Maimónides, esta doctrina reduce la acción de Dios, un Dios al que le priva de toda voluntad, a la impotencia total e introduce, así, la negación de todos los milagros de los que la creación temporal del mundo, suponiendo que tuvo lugar, es el más grande.

Maimónides, al criticar a Aristóteles en la forma que acabamos de ver, no hace más que reanudar, sobre bases nuevas, un reproche que había sido hecho a los filósofos paganos por autores cristianos de lengua griega y el representante más genuino es Juan Filopón. Este autor combatió la idea aristotélica de la eternidad del mundo, idea incompatible con la noción cristiana de creación y se esfuerza por demostrar mediante argumentos contundentes la creación temporal del mundo. Parece haber tenido sucesores en el mundo árabe y en la *Guía de perplejos* encontramos una indicación según la cual podemos deducir que Maimónides conoció esta vía, pero conscientemente la rechazó. Su técnica es completamente diferente. Lejos de querer demostrar la creación temporal, Maimónides no pretende probar que Aristóteles tiene razón. Su labor se limita a colocar uno tras otro los argumentos que intentan probar que la doctrina que postula un mundo creado en el tiempo es, al menos, también verosímil. De hecho, la dificultad que sentimos al aceptar esta aserción, esta necesidad que tenemos al discutir el problema de la eternidad del mundo *a parte ante*, de

extrapolar a partir de las leyes naturales que están actualmente en vigor, pueden, según Maimónides, son comparadas a la incredulidad de una persona que no tuviera conocimiento de los hombres más que en su estado adulto y que se pusiera al corriente de su fase embrionaria, e incluso más, que la de la eternidad *a parte ante*.

Pasemos por alto los argumentos que podríamos llamar filológicos que, por el recurso a las citas tienden a demostrar que Aristóteles no estaba seguro de que la eternidad *a parte ante* del cosmos podía ser demostrada y que consideraba el problema como insoluble y detengámonos en el argumento que ataca la concepción aristotélica de un cosmos eterno y profundamente inmutable, es decir, un cosmos en el que la sucesión de las generaciones compuestas de individuos mortales no zahiera la permanencia de las especies, la de los humanos o los otros, porque tampoco ellos han tenido un comienzo. Al anunciar el argumento en cuestión, Maimónides considera como adquirida la validez del orden natural tal y como es conocido por la ciencia humana, es decir, por la física aristotélica que, por lo demás, y merece la pena recordarlo en su contexto, no se refiere, por regla general, sino a leyes estadísticas. Sin embargo, este orden natural supone la existencia del mundo tal y como es conocido por nuestra «experiencia» y me parece que al utilizar este término kantiano no desnaturalizo el pensamiento de Maimónides. Luego no es cierto «a priori» que el mundo tal y como lo conocemos haya existido siempre y pueda admitirse, aunque apelar a la imaginación no tiene lugar aquí, que éste no haya sido siempre el caso. Esta argumentación lleva a la conclusión según la cual no hay razón para suponer que las leyes de la física aristotélica, que es válida en el cosmos que nos es conocido, hayan estado necesariamente, siempre y en todas las circunstancias, basadas en la realidad. Es, por tanto, evidente que es ilegítimo pretender demostrar la eternidad del mundo a partir de esta física; porque las especulaciones de este género surgen de la competencia que suscita esta ciencia.

¿Era necesario generalizar a partir de estas conclusiones, es decir, romper las amarras que unen la física a la metafísica y, por consiguiente, rechazar decididamente las pruebas de la existencia de Dios basadas en la ciencia natural de los aristotélicos? Maimónides no va tan lejos. Estas pruebas las expone el judío cordobés indicando que parten de la tesis indemostrable de la eternidad del mundo. Esto viene a encendernos una luz sobre sus convicciones personales. Los primeros comentadores judíos de la *Guía* o, al menos, la mayor parte de ellos, creen adivinarlas a través de las contradicciones y las reticencias del texto y unen a Maimónides con ellos. Eran los discípulos de Averroes y pensaban que lo mismo que ellos, el autor de la *Guía* creía en la eternidad del mundo.

Sin embargo, para el historiador de la filosofía importa, quizá, tanto como saber que, según la lógica del razonamiento de Maimónides y cuáles sean sus conclusiones personales, la legitimidad de la confusión de la física y de la metafísica es puesta en tela de juicio. Cuando tres siglos después de Maimónides la crítica encarnizada del filósofo judío español Hasdai Crescas niega bajo el influjo de los escolásticos cristianos de su tiempo la imposibilidad de probar la existencia de Dios por los argumentos basados en la física aristotélica, no hace otra cosa que, y desde un cierto punto de vista y

cualquiera que sea, de hecho, la génesis de esta negativa, llevar al límite una tendencia del pensamiento de Maimónides.

Aun a riesgo de repetirnos, debemos señalar a modo de conclusión de esta exposición sobre Maimónides que, en un célebre pasaje de la *Guía,* el filósofo judío proclama formalmente su adhesión a la doctrina de la creación temporal:

> «Después de exponer la posibilidad de nuestro punto de vista, mediante una prueba especulativa, de sobreponerla, quiero decir hacer prevalecer la teoría de la creación sobre la de la eternidad poniendo de relieve que, si nos vemos implicados en alguna consecuencia absurda al admitir la creación, mayor es la que se sigue de la respuesta de la eternidad. Voy, pues, a presentar un método para rebatir las razones de todos cuantos argumentan en pro de la eternidad del mundo.» MAIMÓNIDES: *Guía de perplejos,* II, cap. 16, ed. preparada por DAVID GONZALO MAESO, Ed. Nacional, Madrid, 1984, pág. 286.

Los argumentos que el judío cordobés formuló en favor de esta tesis son, sin duda, para afianzar esta toma de posición, pero su función no es primordial. Se trata, en primer lugar, de una decisión que es un acto voluntario. Porque Maimónides considera, como ya hemos constatado, que la creencia en la eternidad del mundo tiene como corolario una concepción según la cual Dios es impotente e incapaz de intervenir por la vía del milagro en el curso de los acontecimientos y lleva así a la ruina de la religión. Su rechazo de esta creencia tiene un fin práctico. Es un medio que el judío cordobés emplea para luchar contra las tendencias que podrían resultar de esta ruina.

No es mi intención entrar aquí en los detalles del desarrollo después del cual la *Guía* de Maimónides se añadió al patrimonio intelectual de los doctores de la Escuela. Es un proceso muy complejo y los investigadores más competentes tratan de esclarecer. Tampoco voy a enumerar las referencias o las alusiones a la *Guía* que se encuentran en las obras de los autores escolásticos Guillermo de Auvergne, Alejandro de Hales, Tomás de Aquino... Estas citas y estas alusiones que son presentadas como anticipos doctrinales o asertos de una crítica de la tesis de Maimónides hacen referencia a la teoría de la profecía, a la explicación de los mandamientos, a la angelología, a los atributos divinos... Pero en este campo la influencia de Maimónides sobre los doctores escolásticos me parece ocasional o sin gran importancia. No sucede lo mismo si consideramos el tema de la eternidad del mundo y la complejidad de problemas que se relacionan con él. A este respecto hay un ejemplo que me parece convincente y que lo encontramos en la obra *Errores Philosophorum,* atribuida a Gil de Roma. Esta obra enumera una lista de «errores» de Aristóteles y la mayor parte hacen referencia a la doctrina de la eternidad del mundo. Recordemos también los 219 artículos condenados en 1277, sobre todo los artículos 83 al 92, dentro de los que podemos llamar errores filosóficos, cuyas tesis serían defendidas por E. de Gantes, Boecio de Dacia, Siger de Brabante y, naturalmente, Aristóteles y Averroes. Parece cierto el hecho que la querella levantada contra Aristóteles y dirigida, principalmente, contra esta doctrina deriva directamente, o a través de un intermediario, de la posición adoptada por Maimónides que considera que esta tesis de la eternidad del mundo expuesta por Aristóteles en los *Libri Naturales* constituye el principal peligro para la religión. Antes, casi al comienzo de la Universidad de París, esta obra fue prohibida

en la Universidad y, al serlo, se prohíbe su enseñanza. Tenemos que relacionar la huelga universitaria de 1229-1231 también con este hecho.

Por otra parte, Tomás de Aquino sigue a Maimónides en estos puntos esenciales, como lo había hecho también, aunque de manera menos clara, su maestro Alberto Magno. A este respecto baste señalar que en el *Comentario* a las *Sentencias* de Pedro Lombardo, el Aquinate recurre para demostrar que no es seguro que cuando se trata del pasado se pueda extrapolar a partir del presente al ejemplo del joven en una isla desierta y que, no sabiendo nada de la manera como nacen los niños, se siente satisfecho de lo que cree ser su experiencia de la dificultad para aceptar los hechos. Es un ejemplo que, en un contexto análogo, sirve también a Maimónides. Sin embargo, las pruebas filológicas nos importan menos que la comparación de los pasajes del pensamiento.

En el segundo libro de la *Summa contra Gentiles* y podríamos hacer también referencia a la *Summa Theologiae* y a otros escritos, Santo Tomás procede de manera análoga a como lo hace Maimónides en la *Guía* donde, y tenemos que decirlo, la argumentación es un poco diferente. Encontramos en la *Summa contra Gentiles* una exposición y una refutación de los argumentos *ex parte Dei* y *ex parte creaturarum* que son puestos delante y como avanzadilla, para probar la eternidad del mundo; pero también una exposición y una refutación de argumentos que pretenden probar la doctrina de la creación temporal. Ante dos tesis de las que ni la una ni la otra puede ser demostrada es, sin embargo, la última la que debe aceptarse; es la que está exigiendo la *fides catholica* que se apoya en los versículos de la Biblia. Por otra parte, en el primer libro de la *Summa contra Gentiles* y en su capítulo XIII, Santo Tomás afirma que «la vía más eficaz *(efficacissima via)* para probar la existencia de Dios es por la suposición de la eternidad del mundo». Todo esto encuentra un paralelismo, salvadas las distancias y circunstancias, en la *Guía de perplejos* del filósofo judío y cordobés.

Ciertamente que existen diferencias de detalles y, así, por ejemplo, no encontramos en Maimónides el análisis de la noción aristotélica de *nunc* que permite a Santo Tomás criticar la prueba de la eternidad del mundo basada en esta noción. Esta crítica volverá a ponerse de actualidad en el siglo XIV y esta vez en boca del filósofo judío J. Gerson.

Existe, además, una diferencia capital. Al escoger entre las dos tesis, indemostrables las dos, Santo Tomás tiene un guía al que reconoce una autoridad absoluta, la fe católica que se explicita, por el magisterio de la Iglesia, en los dogmas. En Maimónides esto no se da. Es verdad que el filósofo judío formuló los trece principios del judaísmo, pero este enunciado iba dirigido, ante todo, a ordenar las creencias generales aceptadas por la comunidad judía, o que Maimónides hubiera querido que lo fueran. Desde el comienzo existía una tentativa por definir uno de los criterios que determinan la pertenencia a esta comunidad, y esta tentativa no tenía otra autoridad que la persona misma de Maimónides. El saber si estas creencias eran verdaderas o no era algo que en el contexto en el que nos movemos no tiene sentido.

Por otra parte, nada se sabe mejor que esto y, a propósito del tema que nos interesa no hace falta decirlo, que los textos bíblicos, por ejemplo el primer capítulo del Génesis, admiten y, con frecuencia requieren, una explicación alegórica. Y esto

mismo vale para los pasajes de la literatura talmúdica o postalmúdica que tratan sobre el problema de la creación.

La autoridad de los textos no puede suplir así la insuficiencia de la razón teórica, porque no puede establecer la verdad. Como ya hemos visto, con un fin eminentemente práctico y para salvar la religión, Maimónides toma postura del lado de la doctrina de la creación temporal. De aquí se sigue, si nos colocamos en su perspectiva, que esta doctrina aparece como una especie de postulado, análogos en algunos aspectos, a los de Kant, que son llamados, ya lo sabemos, a salvaguardar el orden moral. Como ellos, aunque menos exclusivamente, la tesis de la creación temporal parece, y digo parece porque Maimónides no lo dice explícitamente, depender de la razón práctica y siguiendo el lenguaje de Maimónides en este punto concreto, toma partido más que por lo verdadero o lo falso, por el lenguaje del bien y del mal.

De todas las maneras, no es Maimónides el primero en poner en claro estos dos planos, pero lo hizo con gran brillantez en un texto que ha contado mucho en la Historia de la Filosofía. Este mismo hecho merece ya una digresión.

Comencemos hablando de su antecesor más significativo, Juan Filopón. En el *Comentario* de Juan Filopón al *De Anima* [3] de Aristóteles encontramos una doctrina que concierne a los dos entendimientos, el teórico y el práctico, que puede resumirse así: el entendimiento teórico tiene como fin la verdad, mientras que el fin del entendimiento práctico, que es inferior al teórico, es el bien. ¿Por qué esto? Porque el entendimiento teórico se ocupa de las cosas que son más elevadas que él, mientras que el entendimiento práctico se ocupa de cosas que le son inferiores. Porque es de su competencia el que el hombre tenga la facultad de elegir el bien. El entendimiento se hace práctico por su unión con el cuerpo. Cuando esta unión se rompe, sólo queda el entendimiento teórico.

El *Comentario* de Juan Filopón no se tradujo al árabe. Por tanto, es poco probable que Maimónides haya podido leerlo. Pero pudo conocer esta tesis por un autor posterior a Filopón, no olvidemos que es del siglo VI. De todas las maneras, no hay ninguna prueba de que el comentador cristiano, Filopón, haya sido un innovador en esta materia. Por otra parte, ya comenzaban a traducirse las obras aristotélicas al siríaco y de esta lengua al árabe. Lo cierto es que la doctrina de Maimónides que se presenta a modo de reflexión sobre un texto del Génesis, se parece en un punto esencial a la de Juan Filopón.

Esta reflexión nos la proporciona Maimónides en el capítulo segundo de la primera parte de la *Guía* en forma de una respuesta a un supuesto interlocutor que le había hecho notar que Adán al pecar, fue recompensado y no castigado, porque gracias a su falta recibió la facultad de conocer el bien y el mal:

«... su desobediencia le granjeó esta gran prerrogativa primitiva del hombre, cual es el discernimiento que poseemos, lo más noble de nuestro ser y constitutivo de nuestra sustancia. Es maravilla que el castigo de su desobediencia se haya traducido en otorgarle una perfección que antes no tenía, el intelecto», Maimónides, op. y

---

[3] Ed. M. Hayduck, Berlín, 1897, págs. 194 y 241; cfr. G. Verbeke, *Jean Philopon, Commentaire sur le "De Anima" d'Aristote*, Traduction de Guillaume de Moerbeke, Louvain-Paris, 1966, pág. XLVIII.

ed. citada, pág. 73. La solución que propone la *Guía* a este problema aparente está cifrada, al menos en parte, y creo que la clave y una de las claves para entenderlo pueden encontrarse en Filopón. Según Maimónides, Adán antes de la caída gozaba de la perfección del entendimiento:

> «La inteligencia que el Creador infundió en el hombre constituye su suprema perfección, es la que poseía Adán antes de su desobediencia...», MAIMÓNIDES: *op. cit.*, pág. 73.

lo que quiere decir que tenía la facultad de discernir lo verdadero y lo falso. En otros términos, poseía la plenitud de la ciencia, porque es esta facultad la que juzga, por ejemplo, que la esfericidad de la tierra es una verdad y que es falso decir que la tierra es plana. Y, precisamente, por esta facultad, por la plenitud de la ciencia, la Biblia dice que el hombre ha sido creado a imagen de Dios. En consecuencia, de la falta y de la inclinación hacia los deseos de la imaginación y de los sentidos que se sigue, Adán pierde sus dones intelectuales y se baja hasta entregarse a esta actividad que consiste en emitir juicios morales que versan sobre el bien y el mal. Porque como sus predecesores árabes (y Avicena es un ejemplo), Maimónides piensa que las nociones morales no son más que cosas generalmente admitidas, necesarias para la vida de este animal político que es el hombre, pero que no manifiestan un conocimiento teórico. Al menos en el contexto en el que estamos moviéndonos, no encontramos en Maimónides ninguna mención del entendimiento práctico, y en esto difiere de Juan Filopón. Pero la concepción de Filopón está sugiriendo una explicación plausible de la manera cómo Maimónides interpretaba la falta de Adán que, ciertamente no consideraba como un acontecimiento histórico. Es muy plausible que según el filósofo judío cordobés la falta de la que habla el libro del Génesis era simplemente la conjunción del entendimiento con el cuerpo, conjunción que, según Juan Filopón, tiene como consecuencia la sustitución del entendimiento práctico por el teórico. El contraste que establece la *Guía* entre el plano de lo verdadero y el del bien y la afirmación que en la obra se encuentra explícitamente de la superioridad del primero sobre el segundo, que es minusvalorado, por no decir despreciado, cfr. Maimónides, op. cit., págs. 73-74, han influido con mucha probabilidad en el pensamiento de un filósofo que ha estudiado mucho y también criticado mucho a Maimónides. Se trata de Baruch Spinoza, otro filósofo judío, como el judío filósofo de Córdoba.

Al analizar el *Tractatus Theologico-Politicus* podemos darnos cuenta mejor de la importancia del recurso que a veces hace Spinoza y, su teoría de la profecía es un ejemplo, a la categorías, definidas por el filósofo judío medieval. Me parece que esta misma influencia se pone de manifiesto en esta especie de oposición que Spinoza, autor de un sistema filosófico que no quiere ser el mejor, sino el verdadero, establece entre la noción de bien y la de verdad. Si examinamos el texto capital que es el *Apéndice a la Proposición XXXVI de la primera parte de la Etica,* nos encontramos en relación con las nociones de bien y de mal y otras emparentadas con ellas, por ejemplo, mérito y pecado, elogio y vituperio, el mismo desdén y casi desprecio que conocemos en Maimónides. Según Spinoza, se trata de conceptos que los hombres inventaron porque creían que todo se hace en función de ellos y que el valor de todo está determinado por su manera de realizarlos. Sin embargo, es necesario señalar que en

las proposiciones XXVII y XXVIII de la cuarta parte de la *Etica,* podemos encontrar definiciones de un bien y de un mal y de un *summun bonum* que no derivan de las imaginaciones humanas, sino que corresponden a algo real.

En el mismo *Apéndice* que he citado se encuentra indicada de manera más discreta que en la *Guía,* pero completamente clara, la oposición entre la verdad o el conocimiento verdadero cuyo ejemplo lo proporciona las matemáticas, y el plano donde se colocan las nociones de bien y de mal y otras pertenecientes a la misma categoría. Una prueba indiscutible de la conexión existente entre estas ideas de Spinoza que juegan un papel capital en su sistema y el pasaje de la *Guía* concerniente a la falta de Adán, podemos verla en la proposición LXVIII de la cuarta parte de la *Etica* y en el «Scholium» anexo. Sabemos por lo que el autor dice en este pasaje y también por lo que no dice pero que deja entender, que el hecho que Dios haya prohibido al hombre nacido o, empleando como hace Spinoza el término de la escritura, creado libre para gustar del árbol del bien y del mal, tiene la siguiente significación: el hombre libre, es decir, el que no tiene más guía que la razón y como se deduce de la quinta parte de la *Etica* titulada *De libertate humana,* es el que tiene un amor intelectual por Dios, pierde esta libertad, es decir, es desposeído de la plenitud de su razón, cuando concibe las nociones de bien y de mal. Comienza entonces a temer la muerte y a sentir afecciones análogas a las de los animales. Claramente Spinoza adopta aquí la interpretación de Maimónides que hemos visto en la *Guía de perplejos.* Resumiendo, me parece legítimo suponer que el origen del desdén que señala Spinoza por el conocimiento del bien y del mal ha podido, al menos en parte, tener su origen o haber sido sugerido por la lectura de Maimónides. De esta manera Maimónides tendría y, a través de Spinoza, su parte de responsabilidad y se asomaría, aunque fuera de una manera velada y entre celosías y con una responsabilidad mitigada, en la concepción característica de muchos filósofos modernos, según la cual, los llamados valores morales no tienen una base en la realidad de las cosas.

A la hora de concluir quiero volver, aunque sea brevemente, al problema de la eternidad del mundo. Señalaré la relación real, pero en cierto aspecto antitética, que se establece cuando confrontamos las discusiones medievales con una de las antinomias de Kant.

Hemos dicho que Maimónides, seguido por los doctores de la Escuela, trataba de probar que los argumentos que apoyaban la tesis de la eternidad del mundo eran tan dudosos y poco concluyentes como los que sostenían la tesis contraria y que, por consiguiente, era necesario admitir que la razón humana era incapaz de resolver el problema.

Sin embargo, es evidente que esta resignación no era el caso de todos los pensadores de la Edad Media. No faltaban entre los musulmanes y entre los judíos aristotélicos de estricta observancia que en contra de Maimónides consideraron que el filósofo había demostrado, de manera irrefutable, la eternidad *a parte ante* del mundo contra su maestro Platón que hablaba de un comienzo del mundo, pero cuyo mundo iba a ser eterno *a parte post.*

Por otra parte, Juan Filopón declara expresamente que quiere demostrar y lo hace

ya en el *Contra Proclum,* la tesis de la creación temporal. Pues bien, esta obra y este ejemplo tuvieron sus imitadores en la Edad Media.

Nos encontramos en la literatura filosófica medieval y en lo que concierne a la eternidad del mundo, dos demostraciones que pretenden probar dos tesis contrarias y cada una pretende ser irrefutable. Aristóteles ya había entrado en Occidente y con él lo que los medievales llamaron «libri naturales», su *Física.* La tradición pesaba mucho y el narrador ortodoxo también y, el que quiso convertirse en un narrador nuevo, introduciendo a Aristóteles plenamente e interpretando sus obras, Tomás de Aquino, no escapó a la condena de 1277. Todo sucede como si Kant se hubiera dado cuenta de este hecho y hubiera sacado una conclusión que en la Historia de la Filosofía tiene una importancia cierta. Cuando Kant en la *Crítica de la Razón Pura* trata en la primera parte, de la primera antinomia, confronta, modificando algo las formulaciones, demostraciones medievales que se oponen una a la otra y argumenta que su filosofía crítica indica una salida al «impasse» en el que la razón humana parecía encontrarse; estaba como forzada a aceptar como verdaderas, por demostradas, dos tesis contrarias.

Mientras que la opinión de Maimónides, en lo que se refiere a los límites del conocimiento humano, está determinada en gran parte por el carácter poco concluyente, según él, por las pruebas de la eternidad o por un comienzo temporal del mundo, la doctrina crítica de Kant que define estos límites, se justifica, al menos en una cierta medida, por el carácter demostrativo e irrefragable de estas pruebas que se contradicen.

MARIANO BRASA DÍEZ
Universidad Autónoma
MADRID

Con ocasión del centenario de Noel: relectura de «España, nervio a nervio»

I

Cuando se cumplen cien años del nacimiento de Eugenio Noel [1], y a pesar de que en los últimos años se han ido sucediendo lentamente reediciones de algunas de sus obras [2], todavía la obra más difundida de las suyas sigue siendo su libro de viajes *España, nervio a nervio.*

Eugenio Noel es estrictamente coetáneo de Fernández Flórez —nacen los dos en 1885— y dos años más joven que Ortega, es decir, que pertenece a la que se ha llamado «generación de 1914», «generación de Ortega» o, simplemente, novecentismo; sin embargo, en muchos de sus rasgos se nos aparece como un escritor rezagado, como alguien que en muchas de sus características se parece más a sus predecesores que a sus compañeros de grupo. Quizá la propia afición al libro de viajes, de que nos vamos a ocupar, sea ya uno de sus rasgos; pero existen muchos más, incluso en el terreno biográfico o anecdótico. Su formación autodidacta, conseguida a costa de tan gran esfuerzo personal —según se nos revela en su *Diario Intimo* [3]— ofrece un variopinto muestrario de los más diversos saberes, exhibidos tan a destiempo muchas veces, como ya veremos con detalle, que más que revelar al hombre que ha estudiado varias ciencias y las conoce bien —como es el caso de Ortega o de D'Ors— manifiesta más bien al «nuevo rico» de la cultura que pretende «épater» con la enumeración de autoridades prestigiosas. Incluso su aspecto físico y un cierto deseo de llamar la atención, bien visible en las «campañas antiflamencas» que organizó por los pueblos de España, están muy lejos del atildamiento orteguiano o del Pérez de Ayala, a quien Machado presentaba con el ademán y el gesto «de bachelor en Oxford o estudiante/ en Salamanca».

---

[1] En la edición del *Diario Intimo.* I. Madrid, Taurus, 1962, entre las páginas 16-17 se inserta una reproducción de la partida de nacimiento por la que se ve que nació el 6 de septiembre de 1885.

[2] En la Editorial Taurus —y gracias a los desvelos de J. García Mercadal— se han publicado dos recopilaciones de artículos de Noel: *España, fibra a fibra.* Madrid, 1967, y *Escritos antitaurinos.* Madrid, 1967. En la misma editorial se ha reeditado su novela *Las siete cucas,* Madrid, 1967. En la Colección Austral de Espasa-Calpe y en la Editorial Aguilar se han publicado varias ediciones de *España, nervio a nervio.* Rosario Irisarri Juste ha prologado una edición de *Amapola entre espigas,* Madrid, Emiliano Escolar, 1980. La misma novela aparece recogida en *El allegreto de la sinfonía VII. La reina no ama al rey. La Melenitas. Amapola entre espigas.* Madrid, Espasa, 1976. Por otro lado, la Editorial Edaf ha publicado una recopilación de artículos de tema americano: *América bajo la lupa.*

[3] «El dinero que yo recibía lo destinaba, además, a comprar libros, que siempre me acompañan y por los cuales he sentido siempre tan gran amor fraterno. Mi pasión fue siempre la lectura (...). Esta época de mi juventud ha sido de un estudiar sin tregua las más variadas ciencias, con un ímpetu espiritual de captación cuyo impulso se mantuvo felizmente siempre». *Diario Intimo,* t. I., pág. 211.

Ramón Gómez de la Serna, en la breve semblanza biográfica que le dedicó, pinta su terrible situación económica, el resultado que ello tuvo en su pobre formación y la necesidad de crearse una imagen pública para difundir sus obras. «Se dedica al cultivo de lo sensacionalista, ya que el cultivo de lo profundo no le había dado resultado y Noel emprende su campaña antiflamenquista» [4]. También este aspecto antiflamenquista y, sobre todo, la lucha contra las corridas de toros enlazaban con ciertos aspectos bien conocidos de sus antecesores del grupo noventaiochista [5].

Porque Eugenio Noel se incorpora muchas de las ideas más relevantes del grupo inicial del 98, pero llevándolas a su afirmación más extremosa, con ese barroquismo suyo tan característico que le lleva a presentar cualquier pensamiento con un énfasis notable o a amplificar las descripciones con rasgos redundantes, con una desmesura que le aleja del atildamiento expresivo y la contención de Ortega, Ayala o, por señalar escritores menores de la misma época, de Julio Camba o de Fernández Flórez.

Ese aspecto es bien visible en muchas de sus afirmaciones sobre el carácter español, que repiten en cierta forma ideas fundamentales del Azorín de *La Voluntad* o del primer Baroja, pero expresadas con gran rotundidad y reiteración.

También para Noel el gran defecto español es la falta de voluntad, la abulia que postra en la inacción a los mejores espíritus: «No falta a los españoles capacidad; la naturaleza no les negó fuerza mental para dedicarse a las especulaciones y críticas de la ciencia: les falta voluntad» [6]. Por eso, al hablar de Santiago Ramón y Cajal, después de insistir en los escasos recursos técnicos de que dispuso, después de señalar la nula tradición científica en que apoyarse, elogia, sobre todo, la que él cree su mayor virtud, la que le opondría a la mayoría de los españoles: «la voluntad: he ahí la maravilla» (pág. 77). (Habría que decir que el propio Noel es un magnífico ejemplo de fuerza de voluntad. Su *Diario Intimo* es, sobre todo, el testimonio de un hombre que pasa mil penalidades, que lucha contra el tiempo para realizar su obra y que, a pesar de las desfavorables condiciones vitales, escribe miles de páginas. Muchos de los defectos de su obra —la dispersión, los altibajos notables, las repeticiones, la superficialidad al tratar ciertos temas, etc.—, habría que achacarlos a esa azacaneada vida que llevó.)

También, como su predecesores, señala el desprecio que por la ciencia siente el pueblo español y la necesidad de incorporar las técnicas europeas. Pero no lo hace, al modo de Ortega, especializándose, adquiriendo una base científica en la que apoyar el posterior despegue de una ciencia española, sino con una actitud moral de crítica global. Ese desprecio por la ciencia es una de las críticas centrales que a la organización de su país hacía Costa, con el que Noel tiene muchos puntos de

---

[4] GÓMEZ DE LA SERNA, R.: «Eugenio Noel», en *Retratos Contemporáneos.* Cito por la edición de *Retratos Completos,* Madrid, Aguilar, 1961.

[5] «A nuestro juicio, el deseo manifiesto que Eugenio Noel tuvo siempre de ofrecerse en espectáculo con un desenfado histriónico entra dentro de una corriente de la época, pertenece a una actitud que, habiendo sido universal en la generación anterior a la suya, es decir, entre los escritores del 98, iba a ser interrumpida por la generación siguiente en sus representantes más destacados.» Así lo afirma en un inteligente artículo Angeles Prado: «Eugenio Noel denuncia y exponente de la España castiza», *Insula,* número 274, sept. 1969, pág. 3.

[6] Citaré por la edición de *España, nervio a nervio,* en la col. Austral, pág. 77.

contacto [7]. «Nuestro pueblo —afirma Noel— tiene una malísima educación científica y cierto horror a la técnica...» (pág. 79), mientras que una página antes se había horrorizado ante: «El sombrío espectáculo de una raza distraída e ilusionada con memas visiones, sin nombres excelsos que ofrecer al universo científico».

Es significativo que su costismo pueda parecer como relativamente trasnochado en un momento en que otros autores, como Salaverría o d'Ors, comenzaban a marcar sus distancias respecto del gran escritor aragonés. El interesado en el tema puede comparar las reflexiones de Eugenio Noel con los testimonios que Rafael Pérez de la Dehesa aportó en el capítulo: «La "superación" de las ideas de Costa» en su espléndido libro: *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98.*

También es significativo de lo que venimos diciendo, que muchas de sus posturas ideológicas acaban alejándolo de los hombres de su misma generación. Quizá el caso más claro sea el de su relación con Ortega y Gasset, a quien, en un principio, trata con singular respeto y a quien, incluso, achaca la responsabilidad de su ingreso en la legión. Afirma Noel en su *Diario Intimo:* «A este tiempo (años 1908-1909) corresponde mi primer libro, *Alma de Santa,* un chispazo de luz que dejó en mi alma mi primer amor: María. Ortega y Gasset dijo de él que era el mejor libro de esa generación. Julio Antonio dibujó las viñetas. El libro no me sacó, por cierto, de apuros, y entonces me sobrevino una gran crisis intelectual y moral. Ortega y Gasset, psicólogo admirable, me aconsejó marchar a la guerra.»

«A ti te falta vida propia —me dijo—; alístate y hazte hombre en Marruecos». (Ed. cit., I, pág. 212) [8].

Estas cordiales relaciones se deteriorarán mucho más tarde. En un artículo titulado «Crítica de un discurso en "yo menor"» [9], Noel disiente de la actitud adoptada por Ortega ante la República con términos que no ahorran las descalificaciones más duras. Tras de sentar con suficiencia que el autor de *España Invertebrada* «no es filósofo ni lo será nunca, y espectador aguileño de toda selección no enlazará jamás el pensamiento español a los elementos universales concretos», se pregunta: «¿Y qué sucederá cuando el pensador impalpable, deshumanizante, glosador sin ardor ni padecimiento, se sale del tema de su tiempo y se arroja a la lucha del día?». Noel achaca a Ortega su alejamiento aristocrático del pueblo concreto, su desprecio olímpico de la masa popular que forma verdaderamente el país. Por eso más adelante, Eugenio Noel centrará su crítica en el tono yoísta del discurso orteguiano, como desde fuera siempre, sin participar en los afanes y trabajos de los luchadores republicanos: «En toda la peroración no se dice palabra de los que trabajaron años y años porque adviniese el momento. En "yo mayor" siempre. Intangibilidad y apóstrofes de reconvención a los no partícipes de ideas, que serán excelentes, pero que han venido "después"». Lo que Noel reprocha a Ortega —a veces, digámoslo, con injusticia— es su hallarse por encima del pueblo, su observarlo desde fuera como un objeto de experiencias, sin participar en las preocupaciones vulgares. Por eso la dura pulla final muestra

---

7 Sobre el tema pueden verse las reflexiones de Rosario Irisarri, en el prólogo a *Amapola entre espigas,* ya citado.

8 Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966, págs. 211. y sig.

9 El artículo ha sido recogido en *España, fibra a fibra,* ed. cit., págs. 158-164.





claramente el nudo de la disensión con Ortega; dice Eugenio Noel con frase lapidaria: «Todo lo es a la vez la República: uno nada más todos sus problemas. Es la hora del pueblo y no la de los pensadores exquisitos. Es cuestión de Masa y no cuestión de Hombre. Un inmenso problema de Trabajo, nada más».

Valía la pena extractar el artículo porque en él se muestra claramente cómo lo que Noel —tras su primera admiración— critica al principal representante de su generación es una postura ética. Para el populismo de Noel, Ortega había cometido el principal pecado: no fundirse con el pueblo para conocer bien «la raza» española. Eso es lo que principalmente quiere realizar Noel en su obra de viajero.

II

El más famoso de los libros de viajes de Noel es *España, nervio a nervio,* publicado por vez primera en 1924. Se parece a los libros de viajes de sus predecesores (Unamuno, Azorín) en tratarse de una recopilación de artículos, previamente publicados. Y, como ocurre en aquéllos, las descripciones de ambientes o paisajes alternan con elogios de personajes (como Cajal o Julio Antonio), o reflexiones sobre hechos o figuras históricas.

Se podría intentar una clasificación de los tipos de artículos que el libro reúne:

a) Capítulos dedicados a pintar lugares de abolengo histórico, bien por ser escenarios de hechos de armas, bien por estar unidos a la biografía de un personaje importante o bien por ser escenarios de obras de ficción, centrales en nuestra literatura: «La agonía de los molinos de Criptana», «El águila sobre Numancia», «El Antipapa en Peñíscola», etc.

b) Capítulos que describen lugares naturales pintorescos, de gran belleza plástica o significativos de la geografía de una comarca española: «La olma de Pedraza», «La Paramera», etc.

c) Artículos que pintan el tipo de vida de grupos humanos peculiares de determinada comarca o que mantienen rústicas tradiciones, olvidadas ya en otras partes: «Ajo arriero», «Zurra con unos carboneros de Ruidera», etc.

d) Al contrario de los anteriores, predominantemente rústicos, los protagonistas de estos capítulos son personajes característicos de la vida de las ciudades o pueblos grandes, ya sea la propia de los casinos (titulados siempre «casinarias»), ya lo sea de los cafés y teatros cantantes (llamados «musicalias»).

e) Artículos dedicados a los toros.

f) Artículos dedicados a elogiar a personajes de la vida cultural.

El libro, por tanto, posee una unidad bastante laxa, que quizá más que en la temática abordada, tan varia, o en la zona geográfica recorrida, haya que buscar en el impulso que mueve al escritor a recorrer el país en busca de lo que se podría llamar el alma nacional y que Noel identifica muchas veces con un «espíritu ibérico» de muy difícil definición.

Esa difícil definición le obliga en determinados momentos a exponer como una duda científica, un remordimiento de conciencia por buscar algo que, quizá, sea

inexistente, según las últimas investigaciones de los sabios, pero tal escrúpulo es rápidamente apartado:

«Estamos hartos de saber que eso de la raza y espíritu de un pueblo no son más que circunstancias y fases por las que pasan las regiones. En su libro sobre *El prejuicio de las razas,* Finot nos ha convencido de ello; pero también estamos convencidos de que es más útil volver sobre las circunstancias para hacer obra ibérica que olvidarlos en nombre de Roberty o Thomson o Lubbock...» (pág. 56).

Nos detendremos más tarde en este modo de aportar citas de Noel, como meros nombres que no son utilizados o, lo que es más curioso, que son rechazados en nombre de un valor superior: las razas no existen, dicen esos sabios, pero vamos a seguirlas buscando, se impone Eugenio Noel. Es como un apostolado que el escritor emprende, con grandes sacrificios [10], para predicar o estudiar el «iberismo». ¿Qué es lo que Noel quiere buscar por los caminos españoles?

En principio, esta búsqueda tendría como fin hallar unos hipotéticos restos de las razas que habitaron España:

«No hay preocupación más excelsa que saber cómo ha sido la raza que habitó el país donde nacimos» (pág. 44).

Cuando se encuentra ante los restos de Numancia, Noel piensa en el «ideal de acertar con nuestros orígenes raciales» (pág. 45) y siente casi como una exaltación física al sentirse unido a unos antepasados cuya raza califica de «fuerte». «Gusta el pecho aspirar desde la Muela santa el aire vasto de la perspectiva, lanzar a ella su deseo y sentir que un día hubo en el sagrado mamelón soriano raza fuerte cuyo espíritu es todavía ejemplo». Los adjetivos «santa» y «sagrado» no dejan lugar a dudas sobre la exaltación religiosa que posee a Noel a la vista de las ruinas.

Más difícil parece la empresa de buscar esos rasgos del espíritu ibérico en los tipos humanos actuales que pueblan la tierra española o en las costumbres actuales de los campesinos, menos contaminados por la civilizacion industrial y por todo ello más cerca de un hipotético espíritu primitivo.

Cada vez, el término «ibérico» va perdiendo precisión, hasta adquirir una vaga connotación de auténtico o fuerte. Así se puede aceptar, con un esfuerzo de voluntad y olvidando precisiones históricas, que Trajano sea «aquel emperador romano, todo él íbero hasta los huesos» (pág. 25), pero la palabra pierde toda precisión cuando se habla de «una muerte ibérica», cuyas características son que no es «ni dulce ni rabiosa, ni angustiada ni suave» (pág. 92) o cuando pasa incluso a calificar objetos naturales o fenómenos meteorológicos, como cuando menciona «ese día tan ibérico».

En este sentido, no parece tener un idea clara de lo que va buscando en sus viajes, ni tampoco de lo que exactamente significa ese valor fundamental en sus escritos. El, que en tantos momentos presumió de sus conocimientos científicos, demuestra carecer aquí de juicio crítico.

---

[10] «... en el penosísimo viaje que me impuse para conocer la vida de los ganados trashumantes, de los tramontanos, de estos celtíberos olvidados por todos y que son nada menos que la historia entera de la raza» (pág. 104).

También aquí se confirma lo afirmado por Angeles Prado, en un interesantísimo artículo sobre Noel:

«Persuadido de que está llamado a cumplir una "misión" en el mundo, elige un poco al azar la causa a que debe consagrarse, sin que, además, parezca en momento alguno haberse formado una idea clara y coherente de cómo llevar a cabo su propósito. No sólo sus ideas, sino también sus valores, aparecen confusos a través de sus escritos [11].

Esa confusión se encubre a veces con una larga lista de autores que han tratado las más diversas materias. Como si no estuviese claro que habla un intelectual con conocimientos y hubiera que exponer continuamente las cartas de crédito, los avales, en forma de citas, frecuentemente poco pertinentes. Así, por ejemplo, en el capítulo «La agonía de los molinos de Criptana» se menciona a los siguientes comentaristas del *Quijote:* Bowle, Pellicer, Clemencin, Hartzenbusch, Marín, Navarrete (pág. 20) como una simple lista, sin que sea utilizado nada de lo que han escrito. En «Numancia» se menciona una nutrida lista de geógrafos y arqueólogos (pág. 44); nociones médicas muy dispares son mencionadas en la página 46, científicos de muy variado porte son relacionados en la página 75, etc. Y siempre con la misma característica: son una pura exhibición de nombres o enunciados de temas científicos, que no se utilizan en el artículo como base para la expresión de teorías propias.

En eso consiste, creo yo, lo que se puede llamar «pedantería» de Noel, en una desvinculación entre la erudición y la cultura [12] o, dicho de otra manera, en la exhibición de un saber que, aunque adquirido con el notable esfuerzo personal que sus biógrafos y él mismo relatan, no ha sido luego aprovechado intelectualmente para crear unas teorías más rigurosas.

Eso le lleva a caer en errores que serían fácilmente excusables, ya que en numerosas ocasiones son cometidos en frases incidentales que se podría haber ahorrado. Citemos algunas, no por afán de precisar comineríás eruditas, sino para poner de relieve cómo la cultura de Noel tenía, a veces, fallos elementales, mientras, por otro lado, se enorgullecía del conocimiento superficial, a veces puramente nominal, de autores y teorías extranjeros. Así, en *España, fibra a fibra* confunde a Rosalía de Castro con Curros Enríquez:

«¡Oh, altas esferas, acordaos de aquella galleguita de la poesía de Curros y cómo ella pedía un novio, por pequeñín que fuera; dadnos un parlamento, por caridad...» (ed. cit., pág. 11).

O como en otro momento de la misma obra habla del «heautontimoroumenos de la comedia griega» (pág. 120) ignorando que es obra de Terencio, en un símil del que podría haber prescindido con toda tranquilidad.

Ese desbordamiento vital y expresivo es característico de toda la obra de Noel.

---

[11] ANGELES PRADO: art. cit., pág. 3.

[12] Angeles Prado en su interesante libro, fundamental para el estudio de Noel, *La literatura del casticismo* afirma, refiriéndose a sus primeros relatos: «Hace alarde de sus conocimientos, recargando la narración con citas librescas y alusiones pedantescas que parecen sacadas de un catálogo enumerativo, y que no tienen verdadera función, si no es la de ostentar los conocimientos del autor.» Madrid, Edit. Moneda y Crédito, 1973, pág. 138.

No le basta demostrar su cultura cuando viene a cuento, sino que la exhibe oportuna o inoportunamente; no le basta citar una autoridad en la materia, sino que enumera una larga serie de ellas. Ese desbordamiento barroco le lleva a utilizar con extraordinaria frecuencia las comparaciones hiperbólicas y las series de sinónimos. Sólo un ejemplo, que se podría multiplicar fácilmente:

«Centenares de voces humanas que aúllan, berrean, que vomitan todo el repertorio de la chacota sangrienta y el insulto baboso; un concierto que haría salir la vergüenza a los hocicos de los rinocerontes e hipopótamos» (*España, nervio a nervio,* pág. 49).

Ello le lleva a usar frecuentes vulgarismos: «espichar si es preciso» (pág. 29), «allí no duerme ni Dios» (pág. 50), etc.

Al igual que hicieran Azorín o Unamuno, pero como siempre en una proporción numérica mucho mayor, Noel busca también el espíritu ibérico en las palabras dialectales y en los arcaísmos que atesora el habla campesina. El habitante de la ciudad ha empobrecido notablemente su idioma, al mismo tiempo que ese espíritu puro y original de «la raza» que busca:

«Compadecidos los arrieros de mi ignorancia, se disputan el decirme cómo se llaman las cosas que voy viendo por el camino. Estos hombres de las poblaciones grandes son asunto perdido. Para ellos toda clase de aves son pájaros y en paz; y trasudan pez si han de distinguir una carrasca de un chopo. Aquéllas son becacinas, ¿no me olvidaré...?, y las que salen de aquella maraña y aliagas se nombran cercetas. Los arrieros, encantados, me ilustran de firme» (págs. 15-16).

Por eso abundan tanto los arcaísmos y dialectalismos. Citemos, a modo de ejemplo y para no aburrir a los lectores con largas enumeraciones, solamente los que aparecen en las cuatro primeras páginas del libro: «mengue, gazuza, somardón, mercó, catite, zahones, rahez, copete, repulgos, pendingue, grímpola, burdégano, rozno, froga, cibento, naja, estrinque, bolonio, galiano, carajote (plato de comida), lanchada, repinte», etcétera.

En este sentido, el libro de viajes de Eugenio Noel es, en cierta medida, antecedente de los de Cela, ya que también él le da un cierto tono novelesco, no ya sólo al presentar sus andanzas por los pueblos de España, sino también al incorporar al texto, muchas veces en estilo indirecto, frases que pronuncian gentes del campo:

«¿Qué hacen esos berzotas, capidiables, la mayor parte del año si no es comadrear en las tascas, jarreando tintillo, allegando a hurtadillas el zoquete o el hornazo...? Amigos tiene él en aquellos secanos, por lo de «bueno es tener amigos en el infierno»; pero él con el cobijo y con sus reses, y ellos con sus golosinas, potes y telas rizas» (pág. 37).

Esa viveza y colorido del vocabulario, ese ritmo vivaz de la prosa, ese uso expresivo de los diminutivos y despectivos, es un valor que debe ponerse de relieve en toda la obra de Eugenio Noel, pero especialmente en *España, nervio a nervio.*

«Copio sus palabras admirables», dice de los pastores. Y es en estos capítulos del libro que se sitúan en las zonas más rurales, donde quizá Noel se funde más a gusto con un grupo social, de quien se critican a veces las rudas formas, pero a quien se admira por haber sabido mantener una identidad primigenia. Y aunque los relatos narrados sean, en ocasiones, ejemplo de la barbarie de nuestras costumbres («Zurra

con unos carboneros de Ruidera», «Espanto en la feria del Henar»), Noel transmite en ellos una cierta admiración por el recio temple de sus protagonistas.

En cambio, su actitud es más crítica cuando se enfrenta con la mesocracia de los pequeños pueblos, que él ejemplifica con los frecuentadores de los casinos o los que organizan veladas musicales por puro exhibicionismo social. En «Casinarias: El Casino de las Palmeras» los libros se exhiben en las estanterías de la sociedad, perfectamente alineadas, sin que nadie los consulte, mientras las mesas de juego están llenas.

Esos casinos, que Noel retrata en *España, nervio a nervio,* serían una escuela de frivolidad. En este sentido habría que unirlos a los toros o a la chulapería que nuestro autor combatió en una ardorosa campaña que contó incluso con el apoyo de Unamuno [13].

Eugenio Noel, al igual que los autores del 98, tenía la esperanza de que con la palabra escrita se pueda llegar a una rápida reforma de las costumbres, sin atacar a la vez otras cuestiones sociales y políticas más profundas. Pensaba que la cultura, al difundirse como en una especie de apostolado (Unamuno le llama a Noel «noble visionario» y más adelante vuelve a repetir que «parece un visionario medieval, un profeta»), lograría el cambio de la sociedad. Eugenio G. de Nora se refiere con acierto a «su casi maniática obsesión de remediar "el mal de España" con la panacea de la cultura (tomando las consecuencias más visibles y superficiales de nuestros vicios —matonismo, flamenquismo y taurofilia— por origen y raíz de los mismos» [14].

Pero esa España primitiva y fuerte atrae extraordinariamente a Noel y junto a su repulsión por el flamenquismo, los modales bastos y la tauromaquia existe a la vez una profunda atracción por los pueblos en que esos fenómenos se muestran de modo más visible y por los núcleos rurales donde tales aficiones son más visibles.

Particular ejemplo de esto último es su actitud ante el mundo de los toros. No hace falta insistir en ello porque quizá sea el aspecto de Noel más conocido del gran público: su presencia en las plazas de toros era sentida como un desafío, sus conferencias en los pueblos andaluces acababan con la protección de la guardia civil. Pero a la vez que esa repulsión se manifiesta de modo tan visible, Eugenio Noel siente una fascinación intensa ante el toro, como animal que se agiganta míticamente, de un modo no muy lejano a como lo ensalzaban los partidarios de la «fiesta», sus grandes enemigos. Ejemplo bien claro de esto es el capítulo «Taurobolios: los toros de la moneda de Orippo», que es un canto a la estampa del toro: «Solo ahora en la dehesa, es su estampa de una espléndida impasibilidad, de una armonía adorable. Nada quiere, nada desea, se basta a sí mismo. Su razón de ser, ¿no es la libertad? Todo lo tiene siendo libre (...). Su vigor es su orgullo. Ama la luz porque la lleva en las venas. ¿Qué cosa es su sangre sino aquellas luces purpúreas de los atardeceres y de las auroras? El sol que le calienta parece menos ardiente que él» (págs. 69-70). Los adjetivos

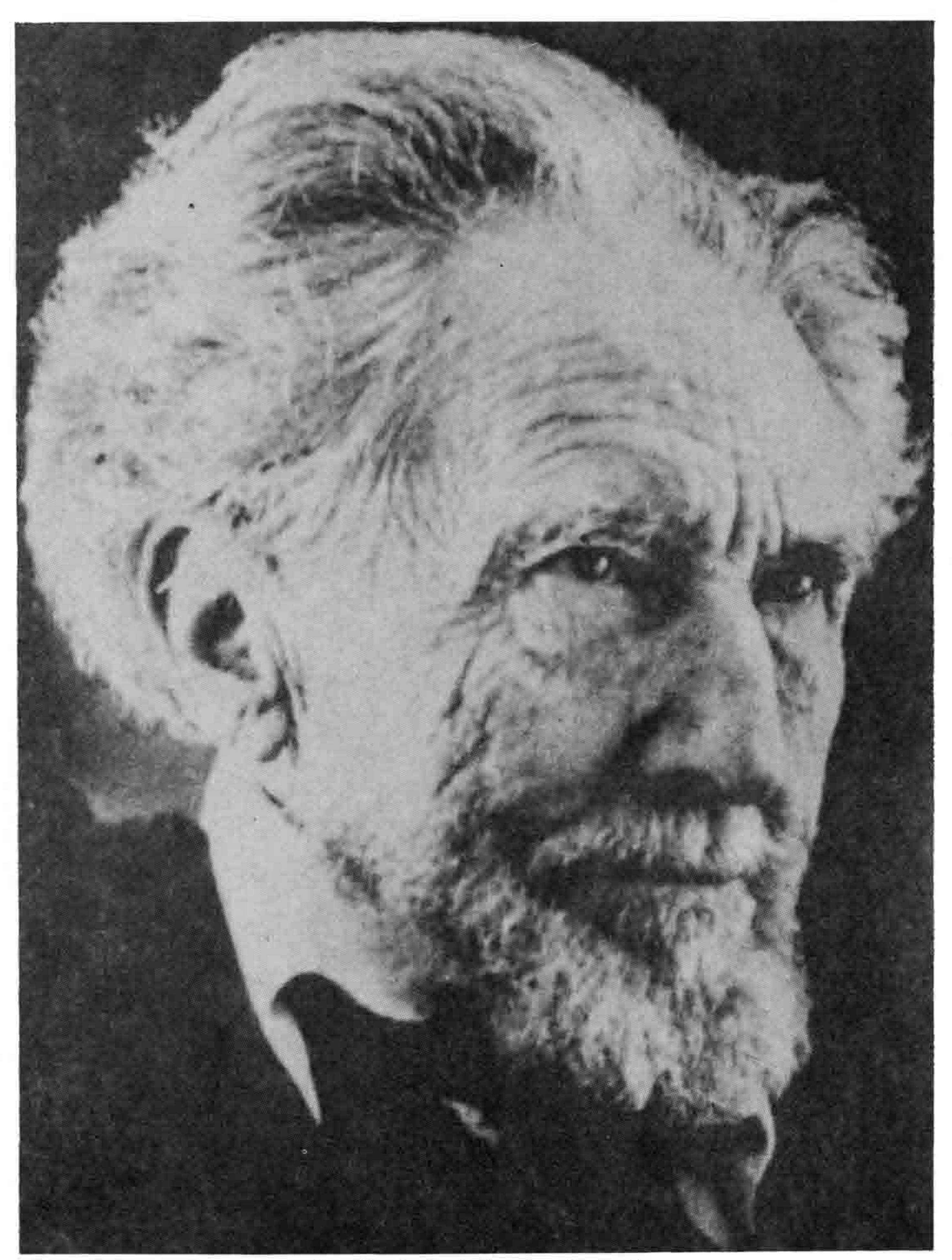
[13] «Y este ardoroso Noel, convencido —como también lo estoy yo— de que uno de los mayores males de España —él cree que el mayor— es la afición a los toros y a la flamenquería con toda su secuela de superficialidad y ramplonería, ha emprendido, en medio de la indiferencia, cuando no de la compasiva burla pública, una campaña contra ella. Primero, en la prensa, donde yo le he ayudado algo —aunque poco—, y después dando conferencias.» MIGUEL DE UNAMUNO: *Obras Completas.* Ed. Escelicer, Madrid, 1968, t. III, pág. 1135.

[14] EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea.* Madrid, Gredos, 1963, 2.ª ed., t. I., pág. 286.

embellecedores, las comparaciones hiperbólicas se suceden a lo largo de estas páginas, buena muestra del sentir de Eugenio Noel. El episodio que culmina el texto —el toro que se enfrenta «con una fe en sí mismo inconcebible» a la máquina del tren— no desmerece de las páginas que al valor del toro en la lucha han dedicado escritores que han elogiado la bravura de la lidia.

Eugenio Noel se nos muestra así como un escritor profundamente vital, apasionado, barroco a veces, contradictorio muchas. Pero alguna de sus novelas, como *Las siete cucas,* o como el libro de viajes de que nos hemos ocupado, muestran a un escritor de raza, como diría él, que a pesar de la dura vida que llevó y de tener que escribir sus páginas a salto de mata, ha creado un estilo propio y un mundo muy personal.

JOSÉ SÁNCHEZ REBOREDO
Montero Ríos, 48, 6.º izda.
SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ezra Pound a los ochenta y cinco años de edad

Centenario de Ezra Pound

I

Mis encuentros con Pound, el fabuloso Ezra Pound cuyo centenario celebran hoy todos los poetas del mundo, de oriente y occidente, ya que el siglo todo le perteneció, estos encuentros personales que tan poco cuentan en los tiempos que corren, se pierden en la luz matinal de mi propia adolescencia. A los veinte años, en la RAI y sus largos pasillos, en un lugar que hoy los deportistas y los amantes de los procesos espectaculares conocen en imágenes como Foro Itálico, al adolescente que pretendía distraer desde Roma una «audiencia» lejana con las bellezas turísticas y arqueológicas de Italia, le escandalizaban las voces terribles que contra el capital y la usura lanzaba a pleno pulmón un hombre hasta entonces por mí mismo y por muchos ignorado. Fue aquel el primer encuentro, sin consecuencias y sin «impactos», con el poeta más grande del siglo, de lengua inglesa.

Años más tarde, los medios de comunicación dieron, concretamente en 1949, la noticia de que el Premio Bollingen 1948 había sido concedido a un «criminal de guerra americano». El poeta Ezra Pound, encerrado en un sanatorio psiquiátrico donde permanecería durante trece años, recibía aquel prestigioso premio por sus «Cantos Pisanos». Mientras tanto, a saber, entre los días de la RAI, 1942-43, el final de la guerra, la detención de Pound en Pisa y otras aventuras, la gran poesía de Pound se me había hecho familiar, al igual que su enorme influencia sobre grandes escritores del siglo, entre los cuales figuraban Eliot y Joyce, por más señas, que en el poeta norteamericano encontraron un maestro y un animador entusiasta. El Premio Bollingen fue recibido en América en medio del escándalo. Ezra Pound se tornó una vez más en noticia que dio la vuelta al mundo, al igual que en el verano de 1945, cuando las tropas americanas lo detienen en Pisa y lo mantienen días enteros encerrado en una jaula en la plaza delante de la torre, para dar fe a la profecía del poeta sobre el destino de las torres en la vida de los grandes hombres. Habría percibido, sin duda, la imagen de Tomás Moro en la torre de Londres, unida a la imagen de Ugolino della Gherardesca, el personaje dantesco que en la Torre del Hambre pisana devoraría a sus descendientes. Fue en esta segunda o, mejor dicho, tercera noticia sobre Pound cuando tuvimos la ocasión de ofrecer al público poético madrileño un fragmento poundiano, al traducir y publicar uno de sus *Cantos Pisanos,* concretamente el «Canto LXXXI», que decía, más o menos, esto:

> «Ed ascoltando al legier mormorio
> *Una nueva sutileza de la mirada se introdujo en mi tienda...*
> *... Primero vino lo visible, y luego el palpable*

Eliseo, aunque él haya estado en el vestíbulo del infierno
Lo que tú amas es tu verdadera herencia
Lo que tú amas no te será arrancado
La hormiga es un centauro en su mundo de dragones.
Rebaja tu orgullo, no es el hombre
Hecho de coraje, o hecho orden, o hecho gracia,
Rebaja tu orgullo, yo te digo, rebájalo.
Aprende del mundo reverdeciente cuál puede ser tu lugar
En la escala del descubrimiento o del arte verdadero,
Rebaja tu orgullo, yo te lo digo, rebájalo...
Domínate y otros te soportarán.
Rebaja tu orgullo
Tú eres un perro golpeado bajo el granizado
Una urraca hinchada en un sol cambiante
Medio negra medio blanca
Y no sabes distinguir el ala de la cola
Rebaja tu orgullo
Porque mezquinos son tus odios
Nutridos del error,
Rebaja tu orgullo,
Dispuesto a destruir, sórdido en la caridad,
Rebaja tu orgullo,
Yo te lo digo, rebájalo.»

II

Fueron múltiples las ocasiones a lo largo de los años, para acercarse a la tragedia de Ezra Pound y entenderla en definitiva como la tragedia de los poetas en tiempos de angustia. Algo que justificara la pregunta de otro gran poeta angustiado. Nos referimos a Rainer Maria Rilke y a su pregunta del porqué de los poetas en tiempos de angustia. Fue en 1924 cuando Rilke escribió el poema que contiene esta angustiosa pregunta, en un horizonte en cuyo ámbito el hombre se halla abandonado al igual que todos los seres que «la naturaleza abandona al riesgo de su oscuro deseo». Con Pound la tragedia rompe los silencios del siglo. Hace años, nos referíamos a su aventura, a su tragedia y a los ecos propicios o adversos de aquella tragedia suya, tragedia de la poesía en el exilio, que puede ser el exilio mismo de la poesía en el mundo [1]. Habían pasado años desde que en la jaula de la plaza de Pisa se componían los «Cantos Pisanos», en la línea de otros «cantos» que no eran concebidos como pasos en el Purgatorio y en el Infierno. Es cierto que en estos «cantos» terribles del exilio y el dolor seguían resonando ecos de Confucio y la sabiduría china, como en trozos anteriores que habían empezado a publicarse ya desde 1918. No se habían extinguido

[1] Cfr. JORGE USCATESCU: *Nuevos retratos contemporáneos*. Ed. Dossat, Madrid, págs. 31 y sigs. cap. «La tragedia de un gran poeta», 1959.

los ecos del Premio Bollingen 1948 y Pound seguía recluido en su habitación lunar del manicomio de Sainth Elisabeth cuando un mediocre traductor de Omar Khaiam y novelesco historiador del reinado de Claudio, como Robert Graves, escribía, concretamente en 1955: «Es una increíble paradoja que los "Cantos" de Pound, informes, ignaros, indecentes, discordantes, apenas rimados, ornados de esotéricos caracteres chinos —que, por cuanto yo sé, pueden ser copiados sobre un paquete de té— embellecidos de malas citas... que estos "Cantos" estén hoy en los programas de numerosas universidades respetables.»

Era aquella la hora del mediodía del prestigio poético de Ezra Pound, así señalada en una anotación personal nuestra: «Hacía mucho tiempo que la tragedia de un poeta no conmovía a los espíritus generosos de sus contemporáneos, como la tragedia personal del poeta norteamericano Ezra Pound. La peculiaridad del espíritu libre y generoso del mundo norteamericano ha hecho que el caso de Ezra Pound se convierta, en primer lugar, en un problema que interesa de un modo serio a los mismos escritores norteamericanos. Luego se ha convertido en tema libre, patética discusión de los escritores de todo el mundo libre. ¿Puede un gran poeta traicionar impunemente a su propia patria? ¿Es la de Ezra Pound una verdadera traición? ¿Fue justa la condena que se le impuso? Estos son los temas que los más ilustres escritores americanos y europeos discuten. Pero lo que para todos es incontestable es el hecho de que la de Ezra Pound es una terrible tragedia y que el viejo poeta merece, al fin, la libertad.» (Cfr. *op. cit.,* pág. 31, y el artículo «Trágica aventura de Ezra Pound», *ABC,* Madrid, 4 de octubre de 1959.)

El caso de Ezra Pound tuvo una gran resonancia en aquellos años. Todo se centraba en la acción emprendida, sobre todo desde Europa, para la liberación del poeta del manicomio de Sainth Elisabeth, en un suburbio de Washington. Llevaba entonces el poeta diez años recluido en aquel lugar y la reclusión se prolongaría, a pesar de todo, tres años más. Este había sido el medio para que los Estados Unidos salvaran del patíbulo o de la cámara de gas a su poeta nacional, tan grande como Poe y tan enamorado de América como Whitman. La cuestión giraba una vez más en torno a las relaciones entre poesía y política. ¿A qué mundo pertenecen, en definitiva, la poesía y los poetas? Y si hay confusión de pertenencia, ¿dónde se coloca la cesura esquizofrénica? ¿Es todo poeta, acaso, como lo definía Dante, «cittadin della cittá partita»? ¿Es acaso un poeta como Alexander Blok poeta de los *Versos de la bellísima Dama* o de *Los Doce* o de ambos mundos centrados en uno solo: el de la creatividad poética en su más amplio sentido?

III

La fantástica aventura de Ezra Pound, acaso el mejor poeta de habla inglesa de nuestro tiempo, en todo caso el más original, el de más vasto y singular contenido y ámbito de horizontes poéticos, el heraldo de la gran diatriba poética contra el mundo de la usura, el yanqui admirador de Mussolini, con el riesgo de traicionar a su propia patria; su aventura en el dolor y el escándalo está destinada a resucitar una vieja polémica. En ella se barajan nombres ilustres donde las posiciones más contradictorias

ofrecen bases morales que alcanzan con iguales posibilidades lo grotesco y lo sublime. Han pasado desde entonces muchas circunstancias y hoy Pound, en su centenario, es universalmente celebrado: desde París a Nueva York, desde Venecia hasta Salamanca, y desde Estocolmo, que le negó varias veces el Nobel, hasta la Tierra de Fuego y la China entrañablemente amada por el poeta de América. Ni entonces, en lo vivo de la polémica, ni después y tampoco ahora, su vida y sus versos, su experiencia humana y su sin par experiencia poética, no están llamados a aclarar los perfiles de la vieja disputa y, mucho menos, a conciliar, ni siquiera en términos absolutos, si no son términos poéticos de radical poeticidad, los criterios de la actualidad, con los de la posteridad. Porque la aventura de Ezra Pound no empieza con sus salidas antisemitas, por causa no de raza sino de usura, o al ser profascista en Italia, en plena guerra, sino mucho antes. En plena juventud, como profesor de Wabash College, en los Estados Unidos, Ezra Pound es expulsado de su cargo por un acto de humanidad que contrastaba con el puritanismo allí reinante, acto en el cual el poeta demostraba ser, simplemente, «too European and too unconventional». Así que abandona su país y, desde entonces, se puede decir que se convierte en el poeta norteamericano que más mundo haya recorrido —la mayor parte, a pie— y más resonancia haya tenido dentro y fuera de los Estados Unidos. En 1908 se anda a pie el camino, haciéndolo, como en el verso de Antonio Machado, desde Gibraltar hasta Venecia. Descubre y ama a España, con sus tierras y sus hombres. De forma que al lado del «reino del Medio» chino, y de los múltiples reinos provenzales y del «Dolce stil nuovo», el de Sordello y el de Bernard de Ventador, estará presente en sus vivencias poéticas de gigantesca polifonía, el Cid y la Celestina, y Lope entero con sus dramas caprichosamente entendidos. Véase el acercamiento de un Tamerlán de Lope a un Tamerlán de Marlowe. Y su escalofriante capacidad de lectura. Viajes y lectura, lectura y viajes. Viajes imaginarios sobrepuestos a la geografía de los viajes reales. «Doña Perfecta» y «Madame Bovary», «Pecuchet» y «Ulyses», en una lectura donde Pound prefiere con mucho a Galdós y a Joyce. Todavía en el 81 de sus «Cantos Pisanos» recuerda al padre Elizondo, encontrado en 1906 y en 1917 con resonancia viva de frases como éstas: «hay mucho catolicismo y muy *poca religión*» o «yo creo que los reyes desaparecen». Viajes, lecturas e imágenes, y personajes e idiomas, muchos idiomas que los críticos han analizado estadísticamente, componen el «pandemonium» poético de Ezra Pound, cuyo soplo interior ennoblece la materia de un respiro lírico inmarchitable.

En su juventud, y por necesidad y elección en su vejez, entre todos los países de Europa que Pound ha escogido como patria, el que más le atrae es Italia. Pero de una forma genérica, el luminoso mundo espiritual de las literaturas neolatinas ejerce sobre él, desde el principio hasta el fin, un magnífico influjo. Así es que el proceso formativo del más grande poeta de la literatura anglonorteamericana después de Edgar Alan Poe, no puede tener una explicación completa sin tener presente estas tres realidades culturales que integran el espíritu creador de Pound: Italia, España y Provenza. Allí está para dar testimonio de la cosa el viejo libro de Ezra Pound *Spirit of Romance*. Este libro y su incursión en la poesía china son hitos definitivos para la comprensión de su propio universo poético. Vendrán, sin duda, filólogos y sinólogos, para detectar sus errores. Pero sus errores se pierden en la pleamar de la poética de Pound. *Spirit*

of Romance. Ya nadie se acuerda de la polémica que suscitó este libro entre filólogos y especialistas de la literatura comparada. La famosa edición Cavalcanti en Italia mantuvo la polémica encontrada por más de treinta años. Pero en este caso, como en la metodología ideogramática de sus «Cantos» primeros, o la de su «Cathay» o de su «ABC of Reading», se trata simplemente de apreciar las aproximaciones estéticas de Pound y su función en la vasta y complicada y endemoniada elaboración de su propia «ars poetica». El poeta «fabbro» *(il miglior fabbro del parlar materno,* tal como Pound considera al poeta Arnaldo Daniel, en palabras de Dante, que el poeta americano, como a Sordello el mantuano, redescubre bajo el impulso de un famoso poema de Browning), el poeta «artifex», el poeta «traslator». La importancia de *The Spirit of Romance* consiste en la nueva óptica y el nuevo interés que sus temas provocan al servicio de una nueva poesía contemporánea en Europa y en América. De forma que hoy, pese a los escolásticos retornos de la crítica estructuralista o acaso en función de ella, se podrá mejor comprender cómo en 1910 se inicia con Pound una manera de entender la literatura fuera o si se quiere en contra de la filología. La revolución la había iniciado Nietzsche con gran escándalo en el campo de la filología clásica. No es extraño tampoco que un libro tan desordenado y heterodoxo como éste de Pound tuviera una aceptación favorable por parte de un crítico y filólogo muy erudito y muy sensible, como W. P. Ker y constituyese para el joven Eliot un punto de partida para una nueva crítica poética, de la cual se sentirían acreedores los poetas latinos frente a la tradicional supremacía de los griegos.

IV

Esta experiencia de Pound significa una nueva receptividad de la poesía medieval y renacentista. Se trata de un acercamiento audaz, que coloca el acento sobre lo permanente de la creatividad poética, en mano de un catador de valores nuevos, muchas veces puestos de manifiesto con indiferencia ante la erudición, la lectura exacta y la veracidad histórica. Así lo configuraba el propio Pound cuando afirmaba en la primera parte del libro: «Este libro no es una obra de filología, y solamente por cortesía se podría decir que es un estudio de literatura comparada. A mí me interesa la poesía; por ello he intentado examinar algunas fuerzas, algunos elementos o cualidades, que eran operantes en las literaturas medievales de las lenguas neolatinas y que son aún operantes en las nuestras.» Es éste un proceso de acercamiento a las literaturas neolatinas, que Pound inicia en 1910. Los textos que Pound utiliza para definir el espíritu «romance» y sus orígenes, sus lecturas del «alba fantasmal», de «il miglior fabbro», de «Proença», los trovadores, la lengua toscana, Dante, Villon, Lope de Vega, Camoens, con una incursión reivindicadora sobre los poetas latinos, constituyen una materia, aunque desordenada, ingente en su volumen, llena de atisbos de genio en sus análisis.

Pero lo más importante de todo el esfuerzo primero de Pound, continuado luego con su fabuloso viaje a las fuentes inagotables de expresión de la poesía china, su teoría del lenguaje en su posterior *ABC of reading* y sus *Literary Essays* [2], es que

[2] Cfr. *Literary Essays of Ezra Pound,* edited with an Introduction by T. Eliot, Faber and Faber, London,

todo ello es materia viva para la propia renovación de la materia poética en la obra creadora de Pound. Todo ello significa una apertura amplia a su animación de nuevas vanguardias poéticas, como el «imagismo», y a la comprensión de la poesía y el arte de su propio tiempo. Así se nos ofrecerá una primera imagen de Yeats (1914), de Robert Frost y de Joyce (1914), de Eliot (1917), de Wyndham Lewis (1920) o de artistas que harían época, como Brancusi (1921). Y todo ello será, una vez más, materia poética, que atraviesa el caudaloso río de inspiración, de desbordante *sabiduría poética* como la soñara Juan Bautista Vico como emanación del genio creador. Véase, aún a estas horas, tras montañas de erudición sobre el tema, la materia poética que Pound trata y hace suya al recorrer los versos del siglo XII y de Provenza. Es a la primavera de la poesía europea a la cual el *vates* americano vuelve para lanzarse a la más atrevida, increíble aventura poética de nuestro siglo.

Casi al mismo tiempo que el mundo romance, que sus contemporáneos, que el arte y la literatura de vanguardia del siglo XX, Pound descubre China, revelada en 1915 con su famoso *Cathay*. Su empresa es, desde sus comienzos, polémica. Como Nietzsche una generación antes, su aversión a los filólogos de profesión es notable. Como poeta, condena a los filólogos en su *Canto XIV* al «último pozo negro del universo», junto con los monopolistas del capitalismo y los usureros. Allí están, según el poeta, los que «oscurecen los textos con filología». Y con el mismo espíritu se acerca Pound a la traducción, concretamente a sus traducciones de la primera poesía europea, y sobre todo sus traducciones de la poesía china. Su idea de la fidelidad de traducción de la poesía. «¿Fidelidad a qué cosa?», se preguntará medio siglo más tarde el tratadista de la materia, Mounin. «El fin de la traducción poética es la poesía», decía Pound al recoger la herencia del sinólogo Ernesto Fenollosa, que está a la base del volumen «Cathay». Y esto que Pound se enfrentaba en este caso con el peor escollo posible: la no equivalencia de las lenguas, tan temida y señalada por codificadores de clase como Jakobson y Hjemslev.

V

Pero conviene volver al discurso aparente de la aventura de Pound y nuestro encuentro con ella, que pudo ser permanencia poética en el tiempo. Poesía y exilio, como nutrimiento recíproco. Toda aspiración a la poesía grande se nutre de las vivencias del exilio, el cual, con sus riesgos, hace que el poeta busque siempre sus raíces, su patria ausente, su morada fructífera a la vez que inhóspita. Así, en la perspectiva que acabamos de decir, acaso lo de menos es que las incursiones de Pound por las literaturas neolatinas, por la cultura china, por las experiencias del siglo, recurriendo a miles de palabras en múltiples idiomas para construir una arquitectura y unos modelos poéticos sorprendentes, hayan dado frutos discutibles a la luz de la exactitud y la erudición. Discutibles y mediocres habrán sido consideradas su

1954; *Polite Essays by Ezra Pound,* Faber and Faber, London, 1937; *E. Pound, Uber Zeitgenossen,* Arche Zurich, 1959; *ABC of Reading,* Faber and Faber, London, 1968; *The cantos of Ezra Pound,* mismo editor, 1968; *Personae,* ibíd., 1952; *Confucius,* Peter Owen, London, 1952, 1956.

traducción al inglés de las inmortales baladas de Guido Cavalcanti, precursor boloñés y amigo de Dante, de los poemas primaverales de Provenza, las incursiones en el teatro de Lope de Vega. O su familiaridad con la brillante lírica de Arnaldo Daniel, Sordello, Villon o los poetas franceses de la generación de Mallarmé. O su adaptación del mundo poético latino en que culmina su *Spirit of romance* o su *Hommage to Sixtus Propertius.* O su traducción de la poesía china, llena de mil trampas y dificultades en el intrincado campo de las equivalencias. Pero en todos sus textos sobresale siempre aquella «iluminación interior» que Humboldt atribuía a todo idioma como creación original. Y los atisbos sensibles. Valgan como muestras estas cosas que dice de Lope: «Lope, imitador de cualquiera que tuviese éxito.» «Lope no sabe mantenerse mucho en un clima de refinamiento, pero fuera de ello no hay belleza o bravura de la cual se pueda decir que estuviese fuera de su poder, por cuanto esta nuestra aserción podría ser rechazada en todo momento por cualquier trozo escondido de uno de sus dramas que nadie ha leído.» Este es el espíritu de las lecturas de Ezra Pound. Ellas están siempre inspiradas en su primordial *How to read,* cuyo fin no es la erudición, sino el poder fundamentar una empresa poética propia, donde, a la manera de Dante, Pound emprende para su siglo la tarea de descubrir una «mathesis» poética de proporciones universales.

El resultado es un idioma poético que, con iguales posibilidades, ha producido exaltación y escándalo. Sus elementos son miles de objetos, miles de nombres, miles de significaciones, miles de secretos y de fórmulas inasequibles. El fin, sencillo y sorprendente, que Pound mismo formula así: «Modificar las relaciones entre párpados y pómulos por medio del verbo». Resultado permanente es una poesía «imagista irónica», que Pound cultiva del principio al fin. Desde sus pretendidos *Cantos* de 1904 hasta sus últimos textos, configurando así, por medio de una voluntaria confusión de estructuras y de conocimiento, una *Leyenda del siglo* proyectada en la *Leyenda de los siglos.* Pero todo ello abrazado en una envoltura musical que asegura siempre la enorme exquisitez de la lírica de Pound. No extraña así que todo un *Canto pisano* es una partitura musical. La música de Confucio, serena, sobria —hecha de esfuerzos—, se une así a la de Guido d'Arezzo —«¿cuál es el nombre de este cretino— D'Arezzo gui d'Arezzo notación». Notaciones musicales se tornan en los *Cantos,* todos los frutos de la sabiduría: las nostalgias, las luchas económicas de mercado, la Babel lingüística, ideogramas, mitos. Pero nada de «palabras en libertad» al modo dadaísta. El inglés de Pound absorbe ideogramas chinos, palabras francesas, españolas, italianas, griegas, latinas, japonesas, provenzales, alemanas, hebraicas, todo *à gogo*... En su jaula de gorila en la plaza de Pisa, ellas son latigazos que golpean su inglés, mientras los proyectores militares rompen el sueño imposible del viejo poeta atormentado que emprende además la traducción de Sófocles, en busca de su hermano Edipo y de su tierna hermana Antígona.

VI

Así, asistimos a una nueva gestación renovadora. El inglés, que quiere ser, una vez más, el inglés de Chaucer y no el de Shakespeare, se renueva en el encuentro frío y musical, esforzado y tranquilo con otros idiomas de la tierra. Pero tras todo ello circula un flujo mágico que domina el mundo poético de Pound, donde la luz mediterránea se encuentra con la suave mesura del verso chino, en busca permanente de equilibrio, del límite, de la transfusión babélica en moldes de luz solar. Pound el atormentado con deseos apolíneos. La aventura de Ezra Pound ha sido siempre una gran aventura. En primer lugar, una aventura literaria sin precedentes. Su estancia en Londres durante los años inmediatamente anteriores y posteriores a la primera guerra mundial es prodigiosa, por el movimiento de ideas artísticas y de experiencias poéticas que suscita. A Ezra Pound, el gran vilipendiado de más tarde, el «descubrimiento» de las generaciones de hoy, buen número de escritores de habla inglesa de allende y aquende el Atlántico, de indiscutible prestigio mundial, premio Nobel alguno, le deben buena parte de su fama. T. S. Eliot, Ernest Hemingway, James Joyce, W. B. Yeats, Mac Leish, han sido ayudados y estimulados antaño por el gran revolucionario de la poesía anglosajona. Y ha sido digna de alabanza, sobre todas las demás consideraciones posibles, la actitud de la mayor parte de ellos, en vida, en la hora difícil del poeta, ante la desgracia del gran maestro, que en sus sesenta y parte de los setenta años, llevó tras las rejas de la jaula pública y el manicomio su lucidez incandescente y su espíritu de rebeldía e independencia. La solidaridad de los poetas de su tiempo fue su mejor apoyo ante la desgracia. Todo empezó, como se ha dicho, con el Premio Bollingen 1948, que fue concedido en 1949 a los *Cantos pisanos,* gran poema de la sabiduría del universo, compañera de la desgracia del poeta y de la continuación impertérrita de su obra. T. S. Eliot formaba parte del jurado que le concedió a Pound el Bollingen.

Fue la señal. Las voces de poetas y escritores que en el mundo se levantaron a partir de entonces a favor del perdón de Pound fueron aumentando en número y tono, en un gesto de noble y creciente espontaneidad. Todo estaba fuera de cualquier consideración ideológica. Un acto libre de compromisos. El único compromiso era el poético y humano, hecho una sola actitud. Los poetas italianos todos, encabezados por Giuseppe Ungaretti, que injustamente tampoco tuvo el Nobel, mientras otros compatriotas suyos de menor prestigio lo tuvieron, lucharon durante años por la liberación de Pound. Alguno se desplazó a América para visitar a Pound en el manicomio y ofreció al público europeo una imagen espeluznante de la «situación» del poeta. Los poetas de América y del mundo libre, los poetas libres de servidumbres dogmáticas y políticas, pidieron hasta el final, hasta el éxito, la liberación del poeta en nombre sólo de la gran y única majestad de la poesía. ¿Por qué? Porque en América y Gran Bretaña, en Europa y en el Extremo Oriente, este *poeta-vates* ha removido todos los edificios tradicionales y en nombre de una revolución poética, resucitando formas líricas y nombres hace siglos olvidados, aportando renovadores aires de originalidad y exotismo, ha creado una experiencia artística cuyos frutos podrán apreciarse aún durante mucho tiempo a partir de ahora, cuando sigue y marca acaso

su cenit la hora de la pregunta del porqué de los poetas en tiempos de angustia. Un lenguaje nuevo, sugestivo y sorprendente, una atmósfera poética hecha de esfuerzo y purezas insospechables, pero sobre todo una pasión ardiente por la poesía como mensaje integral que incluya todo —política, economía, religión, arte, historia— hacen de Pound una de las figuras más discutidas y más fervientemente admiradas de la literatura contemporánea.

VII

Pero en este poeta integral, en este complejo, agitado y «quijotesco» espíritu, ha habido siempre, y sobre todo en los trances terribles, algo más que un amor exclusivo a la poesía. Hay igualmente algo más que la «santa ira» contra el terrible y despiadado universo de la usura. Hay, como observa Giuseppe Prezzolini, un gran amor por su patria, América. Un amor nacido y perpetuado desde que, en plena juventud, Pound escribió un resonante texto titulado *Patria mía.* Para ello, volvió una vez más a los textos sagrados, pensando en Petrarca, ídolo de su juventud, también enamorado de su patria en plena gestación nacional. Es un profeta del despertar espiritual, artístico y político de América, que habla casi siempre, tanto en la crítica como en la exaltación que Pound hace de *su* Patria. «América, mi patria —escribe—, es casi un continente y no es todavía enteramente una nación.» Prezzolini ve en Pound, además de un gran poeta, poesía y política al servicio de un gran Renacimiento espiritual de Norteamérica. «En este país —escribe Prezzolini—, sostiene Pound la tesis de que existe la posibilidad de un Renacimiento, y que las cosas absurdas que se observan en la vida norteamericana son superficiales y no signos de esterilidad, ni de una enfermedad fatal.» Para exaltar a su patria, el poeta cree necesaria la revisión de ciertos valores convencionales. Uno de estos valores es, según Pound, la poesía de Whitman. No es la poesía, sino la imagen profunda de América, lo que Pound destaca en la obra de Whitman. En ella, Pound no encuentra más allá de «treinta buenas páginas». Volviendo a las cuales, tampoco las podría encontrar el poeta. Encuentra, en cambio, una buena y exacta imagen del pulso viviente de la América del siglo XIX. «Se puede aprender —dice— la historia del siglo XIX americano en Whitman mucho mejor que no importa en qué escritor, de estos escritores que siempre han desconfiado de la percepción y se han contentado con reproducir las expresiones literarias que les parecían más convenientes.»

La dimensión que Pound quiere con todo dar al sentido de cultura es siempre universal. Con este fin, su valoración significa un continuo y radical cambio de ídolos. Ante un Shakespeare, moderno e inglés, prefiere a Chaucer, europeo y medieval. Busca siempre lo más ensanchado, lo más amplio, lo más integrador. Salta por encima de todos los clásicos ingleses y reivindica a los poetas de los siglos XV y XVI. Lo mismo le ocurre en Francia con su total preferencia por Villon. En la hora del dolor y de la ausencia, fue por eso por lo que abogamos por el perdón del poeta. Así quisimos apuntar las cosas y hacer nuestra modesta apuesta, a raíz de la visita que en compañía de Prezzolini le hicimos a su cámara de tortura: «Quiera Dios que, por comprensión de los hombres, la gran aventura del viejo Ezra Pound, un viejo y

ausente Ezra Pound que se ha sustituido con terrible lentitud al dinámico Ezra de antaño, tenga un remanso de paz aquí, en la tierra, antes de que su atormentado espíritu entre en el reino de las sombras. El destino, el gran destino de la poesía, que conserva su majestad en estos tiempos tan poco propensos a las evasiones poéticas, el destino mismo del hombre y del poeta, merece esta universal comprensión» [3].

VIII

Eran los días del combate a favor de la libertad del poeta. Combate victorioso en definitiva. El poeta volvería a Italia. Varias veces sería candidato al Nobel, que pudo obtener otro poeta, Boris Pasternak, pero no Pound. Pero la generosidad de sus colegas fue entonces manifiesta. «Es el espíritu más vivo de Europa», diría Cocteau. «Hay más música en su poesía que en mis obras», diría Strawinsky. «Un escritor que en 1900 no haya sido marcado por Ezra Pound, merece más nuestra piedad que nuestra condena» (Hemingway). «Una nación no tiene un poeta como Pound más que una vez cada medio siglo» (Ronald Duncan). Maestro de todo. Pound ha hecho una gran poesía, metiendo montañas de conocimientos concretos en su obra poética, como Dante. Haciendo obra de *cathársis* poética. Pero además haciendo obra de maestro de versificación. Como los viejos *traslators,* dio a su tiempo reglas de oro de versificación y de prosodia y de musicalidad y composición *(ABC of reading).* Supo sacar del lenguaje de los primitivos, y de las escrituras egipcias y chinas, lecciones de expresividad nunca imaginadas antes de él. Abrió los ojos de generaciones enteras a la lectura de lo inteligible. Su obra de enseñanza y de versificación y de integración poética de conocimientos ingentes, ha hecho más para una cultura del diálogo, para una cultura planetaria, que nadie en el siglo XX. Proclamó el *método de la poesía* como método «científico» de conocimiento superior al *método de la filosofía.* Los laboratorios poéticos y musicales que Pound organizó en Rapallo y en otros lugares son un modelo para comprender la importancia de la correspondencia de las artes y las formas de expresión.

En los ochenta años de Ezra Pound, la prestigiosa colección francesa *Les Cahiers de l'Herne* consagró varias publicaciones de homenaje y estudio a la obra de Pound. Habían pasado años desde la liberación del poeta, años pasados por él principalmente en Italia, en compañía de su hija. En aquella ocasión Pound volvía a París. Encontraba un París muy diferente de cuanto él, poeta, pudiera recordar. Su París era la capital efervescente de los años veinte, de los vanguardismos y las grandes renovaciones que en los años setenta no eran sino repetición a la luz poco incandescente de la «revolución cultural». Pero Pound seguía siendo portador de una aproximación de valores de la cultura francesa que él había incorporado ya a su universo poético. Cultivador de una cultura francesa que su poética asumía, él había sabido cultivar la obra de los poetas provenzales, de Villon, de una corriente poética que va desde Arnaut Daniel hasta Rimbaud, Mallarmé, los surrealistas, un Crevel y un Simenon, en

[3] Cfr. *Uscatescu, op. cit.,* pág. 39.

el cual Gide veía en los años treinta una promesa, no del todo desmentida por el autor del género policíaco.

La nueva presencia de Pound en París marcó un momento de gran reconocimiento. Era la reivindicación de un Pound entrañablemente unido a la cultura francesa. Era una especie de adopción francesa «à rebours» del gran poeta norteamericano. Pound había vivido algunos años en París medio siglo antes. Tuvo allí el mismo papel de animador que en la década anterior había desempeñado en Inglaterra con el «imagismo» y el «vorticismo» y su papel de orientador de la nueva poesía inglesa. Antes de llegar a París, Pound había sido el animador de un extraordinario movimiento poético anglosajón, había contribuido con entusiasmo a lanzar a Joyce y a Eliot, hasta el punto de que no sería arriesgado afirmar que sin el gran corazón y sin la gran generosidad humana y creadora del autor de los *Cantos,* acaso la literatura contemporánea no poseyera obras tan importantes como *The Vaste Land* y *Ulysses* [4].

Los cuadernos *L'Herne* y sus volúmenes, las ediciones francesas que se promovieron a raíz del ochenta cumpleaños de Pound y su presencia en París en esta ocasión, no fue una sola y serena reivindicación de Pound. Quiso ser una verdadera *francisación* suya. Los textos de *L'Herne* quisieron ser claros en la materia: «Pound se ha encontrado gracias a la literatura francesa: Villon, Gautier, Flaubert, Corbiere, Laforgue. Su influjo, junto con el de Eliot, ha contribuido a una profunda *francisación* de la poesía inglesa contemporánea.» Esta actitud quisimos puntualizarla en su día a guisa de réplica: «La verdad convendría buscarla más bien en un aspecto diverso, a saber, en un Pound animador de una nueva experiencia poética no sólo inglesa, sino francesa, que, por otra parte, no excluyen, sino que reconocen los actuales comentaristas del gran poeta norteamericano. Sea lo que fuese, el homenaje que Francia rinde ahora a Ezra Pound nos llena de gran alegría, sobre todo si se tiene en cuenta que, además de una antología de los escritos de Pound, contiene documentos y comentarios de Eliot, Hemingway, W. C. Williams, Wyndham Lewis, Paul Morand, Eugenio Monrale, Richard Aldington y Michel Butor.» [5] La realidad es que no sólo Francia está en deber de homenaje a Ezra Pound. Son muchas las culturas que han despertado la pasión y el interés del poeta por sus valores. En la España de aquellos años de la movilización de las conciencias intelectuales a favor de la causa de Pound, no abundaron las voces que se preocuparan por su destino y abogaran por su libertad. Algún periódico sí dio hospitalidad, como se ha visto de los pocos textos citados, a breves comentarios sobre Pound y su drama. En realidad, España estuvo siempre muy presente en el interés de Pound por la literatura. Sabemos que en los años de su internamiento en Sainth Elisabeth, Pound, septuagenario, ayudaba a un amigo en la difícil traducción de *La Celestina,* dando soluciones como esta: «Nero, from Tarpeia, / was watching Rome burn. / Kids and old men cried out / but it didn't give him a turn». En Sainth Elisabeth, Pound leía *Doña Perfecta,* de Galdós, a quien consideraba más digno de Flaubert que a cualquier escritor francés, y declaraba que «el español es un instrumento literario mejor que el italiano moderno».

---

[4] Cfr. JORGE USCATESCU: *Fronteras del silencio,* Ed. Nacional, Madrid, 1967, pág. 256.

[5] *Ibíd.,* pág. 256.

IX

Entre las escasas voces que a finales de los años cincuenta y luego al paso de los años sesenta, reanudada nuestra relación con Pound en Italia, quisimos entonces colocar modestamente la nuestra. Considerábamos importante «que las nuevas generaciones conozcan no sólo la obra, sino la sin par aventura humana de Ezra Pound. Obra y aventura humana constituyen en él una unidad y un estilo, y por ello este poeta, que nos llega de allende el Atlántico y que se convierte en algo tan vital y terriblemente nuestro, es uno de los grandes. En su estilo, en su tono, en su rebeldía, hasta en sus extravagancias, une a dos generaciones que nos han precedido, mi generación y la generación joven de hoy. Ellas se encontrarán a sí mismas y, lo que es tan importante en estos tiempos, encontrarán un ambiente familiar, de vida vivida intensamente, sin conformismos, sin pereza, de trabajo y edificación continua. Precisamente por este sentido de permanente necesidad de unir creación y trabajo difícil, Ezra Pound es uno de los grandes espíritus de nuestra época. Su obra creadora es vasta, multiforme, sin posibilidad de encontrar en ella repetida experiencia alguna. Es toda ella suya, hecha con su esfuerzo, edificada paso a paso, con un material suyo, con planes suyos y, sobre todo, con elementos constitutivos de extraordinario valor y originalidad. Algunas empresas suyas nos causan asombro por la dificultad que encierran. Véase, si no, una obra como *Cantos,* que alguien comparó con un gigantesco mosaico aún sin acabar, o la traducción de la *Antología* de la poesía china del 1791 al 600 a. de. C., de Confucio. Ante todo, Pound es un espíritu devorado por una enorme curiosidad de conocimiento» [6].

En efecto, la materia del conocimiento, en toda su anchura, hondura y vastedad, se convierte en Pound, por un procedimiento mágico de catarsis y esfuerzo sin par, en materia poética. Las noticias de todos los tiempos, los nombres sin fin y las situaciones más dispares, todo penetra en su obra como factor vivificante. De material bruto y elemental, se convierte en algo sabiamente elaborado «en un horno diamantino que contiene los secretos únicos de la alquimia poundiana». Homero y los trágicos griegos, que acompañan al poeta en sus destierros y encierros, la poesía latina, Propercio sobre todo; la poesía provenzal, como se ha visto; Dante, las figuras del Renacimiento y la poesía renacentista, latina o vernácula, poetas, filósofos y emperadores chinos, ideogramas y aleroglíficos, quien se enfrente con el material poético que compone la singular experiencia de la cultura en versos de Pound, debe siempre prepararse para una vecindad y aproximación difíciles, pero no por ello menos fascinantes. No es extraño que su amigo Eliot definiera los *Cantos* algo así como el *Infierno* de Dante proyectado sobre la realidad de nuestro siglo. A Pound mismo el mismo T. S. Eliot lo definió «el mejor artífice» de la poesía del siglo. Nada más halagador para quien en el poeta vio siempre al «artifex», al «fabbro», al «traslator». Así la poesía vuelve desde su complicada arquitectura de hoy, a su dimensión originaria, la de *traslator,* de nobleza limpia y gestadora, que Jorge Guillén supo atribuir justamente a Gonzalo de Berceo. Artifex. Hombre humano de la *Humanitas* doliente. «Hormiga única salvada del hormiguero destruido, del naufragio de Europa,

---

[6] *Ibíd.,* págs. 258-259.

Ego Scriptor». Así se vio a sí mismo este gran discípulo de Browning, de Whitman y de Henry James, que quiso ardientemente insertar la cultura a la cual pertenece en la tradición y en todas las tradiciones, a través de un esfuerzo poético de sin par osadía. Osando lo imposible, para lograr, sencillamente, esto: un nuevo modelo de poesía.

X

Entendemos que este nuevo modelo de poesía es lo que más cuenta resaltar como aportación al centenario de Pound. El lector de esta poesía no puede ser un lector cándido, pero tampoco un lector objetivo. Todo lo que Pound hace a lo largo de su larga y esforzada existencia está, en definitiva, al servicio de este modelo último de poesía. Nada en su obra está destinado, como se ha dicho, a *demostrar* nada. Todo se *muestra.* Los *Cantos,* su obra cumbre, su *Divina Comedia,* su *Leyenda del siglo,* son la prueba. Más que demostrar la gran fuerza expresiva de los ideogramas chinos, Pound coloca su discurso poético en el método de los ideogramas mismos. Es una nueva objetivación poética de un viejo método, tan alejado a nuestra cultura. Es inútil indagar su exactitud histórica. Basta con recibir el golpe certero de su eficacia poética expresiva, ahora y aquí, en el ámbito de nuestra cultura. De esta forma, la mayor parte de los «cantos» de Pound son, como él mismo se complace en decir para algunos, una forma continua de *«Ur Cantos».* Cantos originarios, escritura edificio que sostiene con solidez otras escrituras. Así, la obra de «traslator» de Pound es infinita. Traslator de la antología poética de Confucio, traslator de Homero, de Dante, de Propercio, de Villon, de Chaucer. Las conexiones verbales se transforman, de acuerdo con su propio punto de vista, claramente expresado, en conexiones reales. Así, conviene considerar como muestra la inserción de un pasaje de la *Odisea* en su Canto I:

Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus
In officina Wecheli, 1538, out of Homer.
And he sailer, by Sirens and thence outward and away
And unto Circe.
Venerandam.
In the Cretan's phrase, with golden crown, Aphrodite,
Cypri munimenta sortita est, mirtful, orichalchi, with golden
Girdles and breast bands, thou with dark eyelids
Bearing the golden bough of Argicida. So that:

Cuando Pound establece el diálogo poético entre Browning y Sordello, no lo establece sobre la base del poema de Browning sobre el poeta mantuano. Lo hace al amparo de la visión de Dante y su tiempo, «Lo Sordels si fo di Mantovana» y para esta «conexión real», que no verbal, se sirve de los «ojos de Picasso». «Eyes of Picasso». Así, el mundo de las conexiones hace posible un modelo de poesía que responde a las exigencias de nuestro fin de siglo y milenio. Una poesía planetaria. Pero un modelo de poesía donde estén presente el lirismo, la condición humana, la subjetividad. Y no puede faltar la subjetividad en esta evocación última del poeta que

cumple, en la más absoluta vigencia, cien años. Así, conviene evocarlo, fantasma ambulante que vislumbramos y con el cual intentamos entablar feble discurso hace treinta años, en los pasillos de Sainth Elisabeth, en compañía de otro centenario que se nos fue hace no mucho, Giuseppe Prezzolini, el de *La Voce* y los vanguardismos de primeros de siglo en Florencia. Así, en la conferencia que nos dio, la última en nuestra Sociedad de Estudios Humanísticos, en la «Dante Alighieri» de Roma.

Y los versos que le dedicamos en nuestro *Derribado Ilion* en su muerte. Versos que quisiéramos repetir aquí ahora, en su centenario, en su acaso no del todo feliz traducción española:

«La inmensa barba del viejo Ezra enjaulado
Expuesto en el mercado a la risa de los simios armados /
Recuperando la dulce melancolía de los poetas chinos /
Es la imagen maléfica del siglo malvado. /
El Poeta Rey Lear escarnecido por los hijos del siglo /
Dice solamente esto en compañía de Kung /
El que paseaba al lado del templo dinástico /
Y decía solamente esto: "Somos unos desconocidos" /
Somos unos desconocidos, errantes entre ruinas, /
Que sueñan con la construcción de un templo bien dispuesto /
Un pequeño templo levantado con calma /
Encima del monte "with a suitable performance of ritual" /
Donde Kung calmo sonriente /
Escucha cómo los jóvenes tocan la mandolina /
Y contestan correctamente a las preguntas /
Cada uno según su manera y su oficio. /
Ah, cómo duele el pensamiento del viejo Ezra /
Paseado en jaula perdido todo él /
En la melancolía de las calmas melodías chinescas /
Ezra Lear Homero ser último invadido /
Por la luz del Ilion.»

Fascinante modelo el de la lírica de Ezra Pound. Fascinante y también peligroso. Peligroso para quien no pueda percibir en él la eterna música que es de la poesía misma: «ed ascoltando il legger mormorio».

JORGE USCATESCU
O'Donnell, 11
28009 MADRID

NOTA

Como documento en cierto modo culminante y revelador de comprensión humana y modelo de «lucidez profesional» fiel para siempre a la condena jeffersoniana «de todo tipo de tiranía sobre la mente del hombre», quisiéramos reproducir aquí el Informe de la Comisión Médica («Medical Board»), emitido en noviembre de 1945 en Washington para evitar el proceso de alta traición a cargo de Ezra Pound, poeta de América:

«The defendant, now sixty years of age and in generally good physical condition, was a precocious student, specializing in literature. He has been a voluntary expatriate for nearly forty years, living in England and France and for past twenty-one years in Italy, making an uncertain living by writing poetry and criticism. His poetry and literary criticism have received considerable recognition, but in recent years his preoccupation with monetary theory and economics has apparently obstructed his literary productivity. He has long been recognized as eccentric, querulous, and egocentric. At the present time, he exhibits extremely poor judgement as to his situation. He insists that his broadcosts were not treasonable but that all of his radio activities have stemmed from his self-appointed mission to "save the Constitution". He is abnormally grandiose, is expansive and exuberant in manner, exhibiting pressure of speech, discursiveness, and distractability.

In our opinion, with advancing years his personality, for many years abnormal, has undergone further distortion to the exent that he is now suffering from a paranoid state which renders him mentally unfit to advise properly with counsel or to participate reasonably and intelligently in his own defence. He is, in other words, insane and mentally unfit for trial, and in need of care in a mental hospital.»

(Cfr. G. S. FRAZER: *Ezra Pound,* Grove Press Inc., Nueva York, 1961, págs. 22-23, *The man and his Ideas.* El antisemitismo de Pound, nada racista, se centra en su diatriba contra la usura. Así lo ve la *Partisan Review* en 1949, cuando John Berryman exalta el arte poético poundiano.)



Rafael de Riego

Madrid en la fama del general Riego

Cierta literatura histórica de calidad ha desautorizado en los últimos años al Madrid del Antiguo Régimen como ciudad poco menos que parásita, compuesta de dos mitades, una consumidora, conectada con la periferia y el Imperio, y la otra, que impone su bajo nivel económico a la producción de buena parte de Castilla [1]. Pero una ciudad no se divide nunca benaventianamente en dos y los datos pulcros de la economía tienen que ser completados con otros. Sin salir de ella, recientemente el profesor Zylberberg ha descubierto que Madrid era también una ciudad «periférica», es decir, de economía viva y pujante, por lo menos en algún capítulo tan importante como el de la Banca [2] la casi universalmente desconocida Banca de Antiguo Régimen.

Al empezar el largo período de constitución de España, Madrid va a saber ser ciudad revolucionaria y, por tanto, viva y pujante, carácter que va a añadir al heredado de capital de la nación; es más: lo revolucionario justifica a posteriori la capitalidad, y ésta da amplia difusión nacional a la revolución de Madrid.

Conviene no olvidar estos datos al trazar la historia personal de Rafael del Riego, que en ellos se reflaja, y al mismo tiempo es parte de su creación.

Las primeras menciones de Madrid por Riego son anteriores a su fama. De guarnición en Madrid, el 5 de diciembre de 1807, en carta a su padre Riego se refiere a esta

> «Corte tan rara, que de lo que ayer se hacía platillo, hoy ni una palabra se dice, como en esto de bodas, guerra, etc.» [3]

En 1815, otra vez en Madrid, de vuelta de las grandes peripecias de la Guerra de la Independencia que han revelado el talento militar de Riego, su lealtad hasta el sacrificio en el combate, que le han llevado prisionero a Francia, que le han permitido después viajar por Europa y jurar la Constitución en La Coruña, Riego se entusiasma un momento con la belleza efímera de la primavera de Madrid, al tiempo que piensa en su nativa Asturias. El 6 de mayo de ese año le escribe a su padre:

> «Mucho me alegro que el tiempo le deje a Vm. disfrutar de ese hermoso campo que yo me imagino muy verde y muy bello.
>
> Aquí también sucede lo mismo pero la verdura en este país es cosa efímera como Vm. sabe». [4]

[1] Cf. David Ringrose: «Madrid et l'Espagne au XVIIIe siécle. L'Economie d'une capitale politique», *Melanges de la Casa de Velazques,* XI, 1975, 594-605; del mismo: «Inmigración, estructuras demográficas y tendencias económicas en Madrid a comienzos de la Epoca Moderna», *Moneda y Crédito,* 138, sept. 1976, 9-57.

[2] Cf. Michel Zylberberg: «Un centre financier "périphérique": Madrid dans la seconde moitié du XVIII siècle», *Revue Historique,* 546, Avril-Juin 1983, 265-311.

[3] Cf. Alberto Gil Novales (ed.): *Rafael del Riego. La Revolución de 1820, día a día.* Cartas, escritos y discursos. Madrid, Tecnos, 1976, 28 (en adelante citado como *Riego).*

[4] *Riego,* 31.

Y el 1 de enero de 1820 Riego proclama la Constitución al frente de sus tropas en Las Cabezas de San Juan (Sevilla). Con este acto empieza, sin quererlo y sin saberlo, no sólo su propia exaltación al rango de héroe, imán de esperanzas y promesas de futuro, que el pueblo sabrá reconocer; sino la historia dos veces centenaria de este mismo pueblo por alcanzar estabilidad política digna, sobre la base de los valores de la vida humana y la conciencia. La fama de Riego, el mito Riego, independientemente de la persona de carne y hueso que fue Rafael del Riego, se va a convertir así en un medidor riguroso de los enaltecimientos y las depresiones políticas de su pueblo. Conviene distinguir desde ahora entre el hombre, el himno que surgió en los primeros meses de esfuerzo, y el mito de Riego en la vida de la fama, tan manriqueña y española; pero sin olvidar tampoco que la persona Riego, aun queriendo rehuir su mito por humildad y sencillez, pero sin serle infiel, alimentó este mismo mito, porque el pueblo, más allá de las propagandas, sabe encontrar instintivamente dónde está la grandeza.

La siguiente venida de Riego a Madrid tuvo lugar en septiembre de 1820, con motivo de malhadado proyecto de disolución del Ejército de la Isla (de León), es decir, del cuerpo militar que más se había significado en la revolución, y que, mandado por Quiroga, Arco-Agüero, López Baños y Riego, constituía su baluarte y al mismo tiempo su símbolo. Porque conviene advertir que el Ejército que ha hecho la revolución no ha tomado el poder, ni aun a título provisional: algo tan peculiar en la España posterior como los militares metidos en política no entraba ni por asomo en la cabeza de Riego. Su acción se ha limitado a restablecer el imperio de la Constitución, conculcada por el rey en 1814: después su papel será el de ciudadano, nunca el de jefe o caudillo. Pero en la acción militar dirigida contra un rey delincuente podrían adivinarse tendencias republicanas. La verdad es que en algún momento, aparece la posibilidad de que la nación española haga justicia sobre el rey felón [5]. Pero la evolución de los acontecimientos no presentó esta oportunidad, el mito del rey constitucional, salvaguardia conservadora, funcionó admirablemente hasta 1823 y Riego —y con él el resto de los liberales sinceros— no podía separarse de las tendencias que seguía su propio pueblo.

La disolución del Ejército de la Isla fue el primer golpe grande de la contrarrevolución. Por ello, años después hubo quien consideró que Riego debía haber desobedecido la orden de disolución, y lanzarse a una nueva insurrección, a una nueva revolución en profundidad. Pero Riego no podía hacer una cosa así, no sólo por el ambiente público que no lo hubiese comprendido, sino, sobre todo, porque la orden de disolución, aun siendo catastrófica, dejaba persistentes la Constitución y las instituciones representativas, razón en definitiva del pronunciamiento de Las Cabezas. Por ello, Riego, desde Madrid, dirige una carta el 3 de septiembre de 1820 a López-Baños y Arco-Agüero, carta que publicó unos días después, en la que se apresura a desvanecer «los infundados rumores que corrían de nuestra desobediencia» [6] rumores interesados en desprestigiar a Riego, para preparar su inmediato

[5] Cf. Palabras a los oficiales D. José Rabadán y D. Carlos Hoyos, en *Riego* 34.

[6] *Riego*, 88-90.

extrañamiento. Hay en esta carta un entusiasmo manifiesto por la libertad española, por el patriotismo desinteresado de quienes la representan, una afirmación de la propia falta de apetencias personales y políticas; pero también una inquietante aseveración de la envidia de los ministros que, a pesar de no haber hecho nada, quisieran gozar de la fama:

> «Ministros que, a mi entender, aspiran, sin deber pretender serlo, al nombre de los únicos creadores de la libertad civil de su patria, únicos restauradores de ella y únicos consolidadores del sistema; mirándonos por lo mismo con celo y envidia, que su amor propio no les permite percibir dentro de su propio pecho, acalorada su imaginación con necios rumores, que excitan, ya que no en ellos en otros, aquellas pasiones mezquinas, una injusta desconfianza, con la que quieren presentarnos, suponiéndonos miras extraviadas y militar ambición» [7].

Hay también en la carta, no obstante, la modestia de Riego, una rápida alusión a su propia popularidad —que se confunde con la de la causa que representa— y, sobre todo, la afirmación suprema: «Yo no quiero más que la libertad de mi patria» [8].

Riego había proyectado presentar el caso de su ejército ante las Cortes con argumentos similares, y con la importante aseveración:

> «Si la milicia permanente ha sido ominosa a la libertad en todos tiempos, es su apoyo más seguro en las actuales circunstancias» [9]

no dándose cuenta de que por esta verdad misma sería perseguido. En efecto, el 5 de septiembre se vio de repetente destituido de todos sus cargos y enviado de cuartel a Asturias, al mismo tiempo que se dejaba circular una burda trama republicana. Riego obedeció, porque un ciudadano debe obedecer a un gobierno legalmente constituido, aunque este gobierno tome determinaciones equivocadas.

Su destitución y destierro va a dar lugar en las Cortes el 7 de septembre a la famosa sesión de las *páginas*. Conocíamos el origen de estas *páginas* en la actitud de otro envidioso, el general O'Donojú en Sevilla [10], y conocemos también que la famosa sesión fue el resultado del cerco parlamentario a que sometieron a Argüelles varios diputados, entre ellos el principal Romero Alpuente, a fin de que declarase los móviles del Gobierno [11].

Las dos tendencias del liberalismo, revolucionaria y no revolucionaria, exaltada y moderada, popular y oligárquica, se incuban en estas actuaciones, así como en las restricciones puestas por las Cortes a la libertad de imprenta y al derecho de reunión y expresión oral. Pero esta división de los liberales va a ser aprovechada por el absolutismo para el amago de un golpe de Estado: el nombramiento del general Carvajal para capitán general de Castilla la Nueva —con mando sobre Madrid— sin firma de ministro responsable. Esta circunstancia reconcilia momentáneamente a las dos tendencias del liberalismo, y fruto de la reconciliación fue, entre otras cosas, el nombramiento de Riego como capitán general de Aragón.

---

[7] Id., 89-90.
[8] Id., 90.
[9] Id. 92.
[10] Cf. Alberto Gil Novales: *Las Sociedades patrióticas,* M., Tecnos, 1975, 133-134.
[11] Remito a la edición de los escritos de Romero Alpuente, actualmente en prensa.

El año 1821, crucial en tantos aspectos, presenta a Riego dirigiendo el 6 de marzo una exposición a las Cortes, ofreciendo su espada como en 1820 «para defender nuestros derechos y conservar el orden público», exhortando al mismo tiempo al Congreso a una acción más enérgica en la represión de las partidas absolutistas y de los bandoleros y ladrones, con mayor o menor coloración política [12]. Y poco después, el 16 de mayo, escribe una carta al *Espectador,* de Madrid, en la que reafirma su creencia en la libertad, al mismo tiempo que su peculiar filosofía, todo dicho en palabras de emocionante sinceridad:

> «El primero de enero estaba destinado por la providencia para que mi alma empezase a ensancharse después de tanto padecer, y resonara en las Cabezas de San Juan el primer grito de libertad, constitución o muerte. Esta ha sido y será eternamente mi divisa, y con la que exhalaré mi último aliento por mi adorada patria en mi idolatrado suelo. Las más lisonjeras esperanzas no me harán mudar de propósito. Mi corazón no tiene más ambición que la de ser útil a mis conciudadanos. El gobierno me tendrá empleado mientras juzgue que puedo contribuir al bien público. Luego que cese semejante motivo, volveré a mi capa parda, la que siempre me recuerda la marcha filosófica que emprendí en septiembre último hacia las encantadoras montañas cantábricas» [13].

No sospechaba Riego en ese momento que muy pronto se iba a ver envuelto en los *hilos* de una nueva trama para perderle, nueva vaga e indirecta acusación de republicanismo, versión zaragozana en agosto-septiembre de 1821 de las *páginas* del año anterior. Había que deshacerse de Riego y de su popularidad, ya que no había sido posible poner a uno y otra al servicio de intereses egoístas y contrarrevolucionarios. Así como en 1820 se le mandó de cuartel a Asturias, ahora se le manda a Lérida y Castelló de Farfaña, con la esperanza acaso de que le alcance la peste. Riego obedece como siempre las órdenes injustas. Pero tanto en 1820 como en 1821 manda carta sobre carta, representación sobre representación, pidiendo que se le haga justicia, que se le procese y se dictamine su culpabilidad o su inocencia. No consiguió jamás su propósito, es decir, jamás fue juzgado, pero su suerte apasiona a los españoles, la opinión liberal se inquieta, y tan renovada persecución no hace más que acrecentar su popularidad.

Por eso cuando el 12 de febrero de 1822 llega a Madrid, salen a recibirle a Atocha más de cuatro mil personas, a pesar de que se había intentado evitar toda manifestación. Riego, una vez más, evita su propio protagonsimo: se dirige a los congregados, sólo para pedirles que se disuelvan [14]. No puede evitar, sin embargo, una corona de laurel y rosas blancas que le entregan el 2 de marzo de 1822 las patriotas de la Fontana de Oro; pero la acepta no en nombre propio, sino en el de todos los restauradores de la libertad [15]. En este mismo mes de marzo de 1822, Riego fue elegido presidente de las Cortes, pero conviene no desorbitar la noticia, ya que, a diferencia de lo que ocurre actualmente, se trataba de un cargo cuya duración era de un mes tan sólo.

A lo largo de 1822 la situación pública no se había afianzado, y crecía por ello la

---

[12] Cf. *Diario de sesiones,* núm. 12, 9 marzo 1821, 377 (no recogido en *Riego).*

[13] *Riego,* 111-112.

[14] *Riego,* 165, n. 157.

[15] Id, 166.

inquietud entre los patriotas. Un grupo de damas de Cartagena escribió a Riego, incitándole de nuevo a la acción. Riego contestó el 16 de mayo de 1822 con una carta, a la que pertenecen estas ya célebres palabras:

> «Mis deseos en beneficio de esta desgraciada Nación son ciertamente infinitos, pero yo nada valgo. ¡Quiera el Cielo, que haya más virtudes y más tino en los gobernantes, que las que hasta aquí han manifestado tener!» [16].

Yo nada valgo. Las cartageneras contestan el 1 de junio con una enérgica carta en la que protestan de esta frase e incitan a Riego a mayor decisión:

> «Volved, pues, a parecer valiente y heroico; y si perece la madre, perezcamos también los hijos, que sería una doble muerte el oír retumbar en su sepulcro el espantoso ruido de las cadenas que a todos tiene aparejadas el despotismo» [17].

Al publicar yo la carta de las cartageneras en *Las Sociedades patrióticas* comentaba que acaso ambas partes tenían razón, las cartageneras al invitar a Riego a salir de su legalismo constitucional, Riego al considerar que su acción individual no bastaría para enderezar a la nación. Hoy sigo pensando lo mismo, pero debo a Nadiezdha Cosores una nueva consideración: el *yo nada valgo* hay que entenderlo teniendo en cuenta que Riego es un militar. Una nueva acción suya conduciría al predominio del elemento militar sobre el civil y, por tanto, a la destrucción de la Constitución. Hacía falta, sí, una nueva acción, pero era la sociedad civil la encargada de llevarla a cabo: Riego, como militar, secundaría esta acción civil, pero no podía nunca ponerse a su cabeza.

Y, efectivamente, el 7 de julio de 1822, Riego se halló en Madrid, defendiendo la libertad en medio de los patriotas. En esta fecha del Siete de Julio, símbolo ya para siempre del espíritu revolucionario de Madrid —en donde por primera vez se oyó el *No pasarán* [18]—, Riego supo estar en su sitio, fundiendo su nombre con el del esforzado pueblo que combatía en las calles la insurrección de los privilegiados.

A pesar de la victoria popular en esa fecha, no se consolidó el sistema, aunque a finales de 1822 y primeros meses de 1823 hubo en España un nuevo florecer de liberalismo y democracia, con la Sociedad Landaburiana de Madrid, entre otras, donde también habló Riego. Pero el Gobierno que se formó entonces, el de San Miguel, como los anteriores, no buscó la salvación en el pueblo —San Miguel era *anillero*— y tomó varias medidas que hacen pensar que le gustaba más su propio poder que la salvación de la patria, y acaso que en la intervención francesa vieron una forma cómoda de resolver los problemas constitucionales de España: al fin y al cabo, la Francia de Luis XVIII se gobernaba por medio de una Carta. Un régimen semejante para España, con moderados, anilleros, afrancesados, etc., mandando, y el pueblo condenado a obedecer, debía parecer aquellos hombres el colmo de la felicidad. No contaban con la huéspeda, la reacción sangrienta, teocrático-grosera que se iba a desencadenar. Los franceses mismos fueron los primeros sorprendidos.

Riego acudió a la defensa de la Patria, con el mismo espíritu de sacrificio —aunque

---

[16] Id., 171.
[17] Cf. *Las Sociedades patrióticas*, 368.
[18] Id. 671.

acaso con menores esperanzas de éxito— con el que había iniciado la revolución en 1820. Dejaremos de lado las argucias legales que tuvo que vencer, pues se decía que siendo diputado no podía mandar tropas; prescindiremos también de las órdenes contradictorias que se cursaron, que parecían destinadas sólo a conseguir su fracaso. Riego se dio cuenta de que en aquella fuerra España podría vencer si se le daba satisfacción al pueblo, satisfacción tangible y real, que nunca el pueblo podría satisfacerse con abstracciones. En mayo de 1823, a poco de iniciada la invasión extranjera, dirigió Riego una «exposición» a las Cortes, en la que analiza por qué ese mismo pueblo no vuela a las fronteras a defender a su Patria, y adopta, en cambio, un inconfundible aire de indiferencia. No es suya la culpa, sino que desde 1808 se le ha engañado, se le ha sacrificado repetidamente, o se ha pensado que se contentaría con palabras; pero, escribe Riego con clarividencia.

> «No son los discursos de academia los que persuaden a los pueblos, su felicidad verdadera, aquella que toca y palpa el más idiota es para el pueblo el argumento más persuasivo» [19].

Como es sabido, Riego fue derrotado y hecho prisionero. Mientras que a otros militares españoles, los propios franceses les proporcionaron los medios de ponerse en salvo, con Riego no tuvieron tanta generosidad, estaban interesados también en su desaparición. ¿Lo diré otra vez? Riego, además de un hombre, era un símbolo, y matando al hombre, españoles, franceses y aún ingleses creyeron que mataban también al símbolo. Es sintomática a este respecto la correspondencia cruzada entre Wellington, Beresford y Decazes sobre los asuntos de España en los primeros meses de 1820, para ver cómo la reacción europea juzgaba el movimiento protagonizado por Riego. Que Wellington era muy reaccionario lo sabíamos ya cuando menos por la artillería gruesa que le dedica lord Byron: «Villainton», estúpido, hace esclavos a los blancos, etcétera [20]. Conviene añadir ahora, después de vista esta correspondencia, que Wellington a su orgullo reaccionario unía una gran clarividencia política. Lo de estúpido de Byron está muy mal empleado. Sigue con ansiedad la insurrección española de 1820, y en febrero cuando la acción de Riego es secundada en La Coruña, se da cuenta de que la Revolución va a triunfar. Cuando, por fin, en marzo triunfa, Wellington lo lamenta, pero añade que sólo quedan al rey tres caminos para deshacer la revolución: hacerse un ejército suyo en el que basar una nueva popularidad, apoyarse en la Iglesia, suprema expresión de la reacción, y cultivar los regionalismos, especialmente el catalán y el vasco [21].

Para matar el símbolo, pues, Riego fue ejecutado en la plaza de la Cebada de Madrid el 7 de noviembre de 1823. No interesan ahora los detalles técnicos, ni las razones *jurídicas* de su muerte, sino solamente la conducta del pueblo madrileño. El pueblo, que le había aclamado no hace mucho, supo ahora guardar un silencio sobrecogedor. Diversas fuentes, inmediatas al suceso, lo patentizan. El *Diario de*

---

19 *Riego*, 192.

20 Cf. Lord Byron: *Don Juan*, canto IX, 769; canto XI, 798; canto XX, 801. Cito por *The Poetical Works of...*, Oxford University Press, 1952.

21 Remito a los *Wellington Papers* en la Southampton University Library.

Barcelona del 19 de noviembre de 1823 publica un artículo fechado en Madrid el 7, en el que leemos:

> «Asistió al suplicio un numerosísimo concurso, y no se notó la menor señal de insulto, y sí un silencio propio de las cincunstancias, hasta verificada la muerte se rompió aquel con los gritos de *viva la Religión* y *viva Rey*» [22].

Algo semejante se lee en el *Procès du général* R. *de Riego,* París, 1823:

> «Dans toutes les rues que Riègo dut traverser, on voyait aux fenêtres, parmi quelques habitans beaucoup de moines et d'ecclésiastiques.
>
> La population était silencieuse; mais dès que le bourreau eût annoncé que Riego n'existait plus, on entendit des *vivat* sortir d'un groupe assez nombreux qui formait un demi-cercle à peu de distance de l'échafaud» [23].

Abel Hugo, en su *Histoire de la campagne d'Espagne de 1823,* París, 1824, escribe:

> «Parmi quelques milliers de spectateurs, quelques centaines seulement crièrent une fois *Vive le Roi!* et un très petit nombre repeta le même cri une seconde fois. Dans la foule se trouvait un homme qui fut assez cruel pour frapper le corps; c'est la seule insulte qui ait été fait à ce malhereux» [24].

Y Ouvrard, el financiero gran especuladór de la expedición de 1823, en sus *Memorias,* publicadas en segunda edición en 1826, escribe:

> «Cette execution se passa au milieu d'une population silencieuse qui pendant toute la journée vint repaître sa joie ou ses regrets du spectacle de ce corps suspendu, triste dénoûment d'une campagne qui avai commencé sous des meilleurs auspices» [25].

Algo semejante dice la *Historia del General Don Rafael del Riego,* de 1837, en la que parecen combinarse elementos de las citas francesas anteriores:

> «En todo el trayecto que recorrió, desde la cárcel hasta el patíbulo, un profundo silencio reinaba en el concurso; las calles y las plazas estaban llenas de un inmenso populacho, y divisábase en las ventanas mezclados con los habitantes muchos frailes y curas. Luego que el verdugo indicó con un gesto que Riego ya no existía; se oyó un grito de *¡viva!* lanzado desde un grupo bastante numeroso que se había formado en medio círculo no muy distante del catafalco. Los sañudos enemigos de aquel desgraciado habían esparcido oro, para que algunos miserables instrumentos de sus venganzas fuesen a insultar a la víctima.»

Y después de hablar de la entereza moral de Riego, y de su lamentable estado físico, añade que se vio algunos individuos con pistolas y carabinas, y sólo la vigilancia del general Verdier evitó los peores excesos. Luego prosigue:

> «Durante este aciago día se vio a la población entera de Madrid acudir a la plazuela de la Cebada para regocijarse o entristecerse con el especáculo de aquel cuerpo suspendido, triste desenlace de una campaña que había empezado con mejores auspicios y espectáculo doloroso para el monarca que no tardará en entrar en la capital en calidad de rey absoluto» [26].

---

22 *Riego,* 204-5, nota 220.

23 Cf. *Procès du général Raphael del Riego, précédé d'une Notice biographique,* París, Ponthieu, 1823, 37.

24 Copiado en *Riego,* 205.

25 Cf. G. J. Ouvrard: *Mémoires de... sur sa vie et ses diverses opérations financières,* París, Moutardier, 3 vols. 1826-27, II (1826), 37.

26 Cf. *Historia del general D. Rafael del Riego,* traducida del francés al castellano por los ciudadanos P. Mata y R. Stirling, Barcelona, Imprenta Nacional de Saurí, 1837, 108-111 (omito las notas).

Pero muy pronto aparecen los «víctores» de la «despiadada muchedumbre» en la *Historia de la vida y reinado de Fernando VII,* Madrid, 1842 [27], especie recogida inmediatamente por la malignidad de Alcalá Galiano, en 1846:

> «... y fue ejecutada la sentencia en una horca altísima, acompañando al suplicio todo linaje de afrentas a la víctima, así por parte del gobierno y tribunales, añadiendo a la sentencia de muerte feas y desusadas atrocidades como es la de ir al patíbulo arrastrado, como por la de feroces espectadores que persiguieron en aquella hora al mártir con viles denuestos» [28].

Esta es la versión que va a pasar a la novela, en primer lugar —que yo sepa—, a la de Mariano Ponz: *¡Riego!* 1864, en la que el autor ante la lamentable situación del país en el momento en que publica su libro *mata dos pájaros de un tiro:* si España se halla en tan lamentable situación en 1864, la culpa es de los liberales de 1820 y del pueblo [29]. Encontramos aquí el *rugido* de la multitud que aplaude con alma y cuerpo, etcétera. Pero estas imágenes palidecen ante el Pérez Galdós de *El Terror de 1824,* 1877, en la que encontramos la dudosa imagen de

> «Pereció como la pobre alimaña que expira chillando entre los dientes del gato»

y la mención de

> «una ruin canalla que al verle en el aire grita: «¡Viva el rey absoluto!» [30].

Y, sin embargo, en el alma popular la muerte de Riego dio lugar a fenómenos de tipo semirreligioso, como los documentados en la Revolución francesa en torno a Marat y otros héroes. Conocemos el caso de un zapatero de Madrid, que tuvo noche y día una vela encendida ante un trozo de la lápida de la Constitución y el retrato de Riego. Descubierto, fue enviado a presidio [31].

Hoy está de moda hablar de la *exactitud* histórica de Galdós, opinión conservadora de la que disiento. Pero cuando Galdós publicó *El Terror de 1824* ya otro español había escrito en un libro que desgraciadamente quedó inédito —la Restauración no permitía otra cosa— la *Historia crítica de la Revolución española,* de Joaquín Costa, 1874:

> «Y se regocijarán desde la otra vida las almas de Riego y de Bolívar, estas dos grandes figuras de nuestra historia; que al fin la obra que emprendieron debe dar sus frutos, y no permanecer para siepre baldía y estéril» [32].

En ello estamos.

ALBERTO GIL NOVALES
San Agustín, 15, 4.º D
28014 MADRID

---

[27] Cf. (Vayo, Estanislado): *Historia de la vida y reinado de Fernando VII,* M., Repullés, 1842, III, 180.

[28] Cf. Antonio Alcalá Galiano: *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la Reina Doña Isabel II,* M., Sociedad Literaria y Tipográfica, 1846, VII, 265.

[29] Cit. en *Riego,* 205.

[30] Id.

[31] Cf. mi trabajo «La fama de Riego», en *Ejército, pueblo y Constitución (Homenaje al general Rafael del Riego),* en prensa.

[32] Cf. Alberto Gil Novales: «Joaquín Costa y la Historia nacional» en *El legado de Costa,* Ministerio de Cultura, Diputacion General de Aragón, Zaragoza, 1984, 81.

Erich von Stroheim (1885-1957)

En la larga y aún no resuelta batalla entre el interés del arte y el arte del interés, Erich von Stroheim sigue siendo una de las víctimas más famosas de la historia del cine. Su vida como director cinematográfico terminó prácticamente en 1928, a los cuarenta y cinco años, en la cumbre de su talento como creador; desde entonces, tuvo que subsistir como actor, en un sinnúmero de filmes donde representaba casi siempre el papel de siniestro militar alemán. Hollywood, que había acuñado interesadamente para él el título de «el director más caro del mundo», lo convirtió en tipificación de «el hombre que usted hubiese querido odiar».

Erich Oswald von Nordenwald Stroheim fue, seguramente, víctima y coautor de su propia leyenda, pero más allá de sus desmesuras creadoras, que lo pusieron en constante conflicto con los productores de su época, asustados por sus exigencias escenográficas, de tiempo y elaboración, chocaba por el inconformismo de su carácter, por la independencia con que defendía sus puntos de vista. Había llegado a la gloria en un momento en que el engranaje de los grandes estudios funcionaba (como el mismo dijo) «con la regularidad de una máquina de embutir salchichas». El director de cine era un empleado más, encargado de «poner en escena», con la mayor profesionalidad posible, las obras elegidas por los jefes para las estrellas, también escogidas por ellos. Ni siquiera tenían el derecho de montar el producto, que otros asalariados cortaban y compaginaban de acuerdo a las órdenes del productor de turno.

Esa era, que aún no ha terminado, pero que a menudo se sortea con mayores matices, produjo sin duda grandes filmes, fruto de cineastas más astutos o más adaptables. Von Stroheim no poseía ese talento. Demasiado orgulloso o demasiado consciente del rigor que empleaba en sus obras, de su sentido, poseía un carácter que no se doblegaba ante los intereses de las compañías. Así nació la calumnia y las leyendas de sus dispendios en el rodaje con la minucia que exigía en las reconstrucciones de época. Sin embargo, la mayoría de sus películas dieron a las compañías de Hollywood enormes ganancias, docenas de veces mayores que el coste de producción.

Aquello que se llamaba dispendio solía consistir en una verosimilitud fanática que debía dar realismo a sus historias y que el Hollywood de la década del 20 al 30 solía desdeñar con olímpica incultura de nuevo rico. Así, se lanzaban anécdotas diversas sobre las exigencias del realizador de *Avaricia*. Por ejemplo, que exigía (era en plena época muda) que todos los timbres de los decorados funcionasen. O que las espadas que utilizaba un regimiento formado a la distancia en un gran plano general, fueran iguales y con la misma inscripción grabada que las que usaban los miembros de la guardia imperial de Viena.

La conquista de América

Erich von Stroheim nació en Viena el 22 de septiembre de 1885. Este implacable pintor de una aristocracia decadente, la del imperio austro-húngaro que satirizó sin piedad, solía atribuirse, sin embargo, un origen noble que al parecer era apócrifo; era hijo de comerciantes, aunque pretendía poseer título de conde y ser hijo de una dama de honor de la emperatriz Elisabeth. Sin embargo conocía bien el medio, siendo en su juventud cadete de la escuela de caballería [1]. Sus comienzos también oscilan entre la leyenda y la oscuridad. Lo cierto es que tuvo que emigrar a Estados Unidos en 1910, donde desempeñó los oficios más diversos, hasta que recaló en Los Angeles. Allí se cruzó con el cine, que ya no abandonaría.

Sus comienzos fueron humildes: extra en la célebre *Nacimiento de una Nación* (1913) de David W. Griffith. Más tarde, gracias a una recomendación de otro director, John Emerson, se convirtió en consejero técnico y ayudante del gran maestro americano, especialmente en *Intolerancia* (1916). Entre sus especialidades, fue asesor de temas militares, que conocía bien por su paso como oficial del ejército austríaco [2]. Tras varias apariciones como actor (tarea que se prolongaría hasta sus últimos años, incluso en la mayoría de sus filmes propios) Stroheim escribe y dirige su primera obra, *Blind Husbands (Maridos ciegos)* en 1918, que produce Carl Laemmle en la Universal.

A esta comedia dramática, donde él mismo interpreta a un oficial austríaco concuspicente y amoral, siguen *The Devil's Pass Key (La ganzúa del Diablo,* 1920) y *Foolish Wives (Esposas frívolas,* 1921), que se convirtió en un gran éxito internacional.

Esta satírica y melodramática historia, ubicada en Montecarlo hacia 1918, permitió a Stroheim otra descripción despiadada del gran mundo decadente europeo, donde él mismo encarna a uno de sus típicos personajes: un noble corrupto y vividor, dedicado a seducir mujeres por interés o por satisfacer sus deseos sexuales. Ya en este film lleno de admirables hallazgos, se consolida su estilo de naturalismo descarnado y minucioso, que se une a cierto romanticismo alucinado.

Con *Foolish Wives,* Von Stroheim adquiere una celebridad justificada pero hace también su leyenda de director despótico y dispendioso, que como muchas otras, nació por interés publicitario de su productor. Carl Laemmle, jefe de la Universal, desplegó una enorme campaña de noticias y anuncios, llenando las ciudades de carteles donde se decía: «Hasta hoy, se han gastado 423.000 dólares en *Foolish Wives* de Von Stroheim», donde la «S» de Stroheim estaba escrita como S , el signo dólar. Cada día, la cifra se iba incrementando, hasta sobrepasar el millón. El mismo Von Stroheim declaró años más tarde que el coste de la película no debía haber sobrepasado los trescientos o cuatrocientos mil dólares, y que la cifra millonaria (enorme para la época) sólo había sido un truco publicitario de Laemmle.

Pero muy pronto Von Stroheim tropezaría con la otra cara del espíritu mercantil de la industria de sueños. En la Metro, inicia hacia 1923 *Merry-Go-Round (Los amores*

---

[1] En esa escuela militar sólo se admitían nobles o parientes de nobles. Stroheim pudo acceder a ella, según parece, gracias a ciertos parientes influyentes. Llegó a teniente de Caballería, pero fue expulsado del cuerpo por haberse batido en duelo.

[2] También fue ayudante del citado Emerson y de Allan Dwan.

de un príncipe o *El carrusel de la vida)* otra de sus historias sobre nobles decadentes y seductores. Llega a la compañía el joven Irving Thalberg, talentoso y tiránico paradigma del productor de Hollywood clásico, que controla todos los aspectos técnicos, económicos y artísticos. Thalberg se hace cargo de la producción de la Metro y despide fulminantemente al rebelde Stroheim, sustituyéndolo por el mediocre Rupert Julian. El film es destrozado y alterado, aunque restan escenas brillantes del mejor Stroheim. Esta sería la primera vez que Thalberg destruiría una obra importante (no sería la última) que chocaba con sus propias concepciones. El escritor Scott Fitzgerald describiría en su última novela, la inconclusa, *The Last Tycoon,* la figura siniestra y brillante de este productor polifacético, ambicioso y sin escrúpulos, que murió joven, en 1936. Gran organizador, le faltaba quizá, para ser totalmente eficaz, una mayor modestia ante el talento de los otros. Con Von Stroheim, por ejemplo, existió una antipatía visceral, que lo condujo a una persecución verdaderamente ruin. Pero al despótico Thalberg, además de esa responsabilidad, se debe la mutilación de la siguiente obra de Stroheim, *Greed,* una de las obras mayores del cine, aun en sus restos. Sólo por eso, merece el desprecio de los auténticos amantes del cine.

Interludio

Erich von Stroheim es ahora un recuerdo más o menos lejano, para los espectadores de más de treinta años, que lo han visto en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, interpretando una patética parodia de sí mismo junto a Gloria Swanson (otra ruina del pasado) que precisamente había sido productora de *Queen Kelly* (1928), que quedó inconclusa ante la llegada del sonido.

Para los aficionados más asiduos, los que frecuentan los ciclos de filmotecas, es también el inolvidable militar alemán de *La gran ilusión* de Renoir (1937). El gran cineasta francés cuenta en sus memorias *(Ma vie et mes films)* su admiración y respeto por el intérprete, y cómo Stroheim colaboró en la construcción y tono del personaje y sus escenas. Claro está que ciertos comentaristas ganados por el esnobismo «postmodernista», los mismos que han criticado por aburridos y bien olvidados a cineastas como Rosellini, Renoir y Preston Sturges, deben considerar que el conocimiento del cine en ciclos es una prueba de intelectualismo arqueológico, por ejemplo en la televisión. Este provincialismo cultural con disfraz de «estar al día» (o sea al día de críticos franceses de hace diez años), cuando tiene tribunas de gran difusión, es bastante dañino y resulta curiosamente reaccionario. Para esos ex aficionados al cine (por ejemplo, Angel Harguindey y Juan Cueto, que específicamente son los autores de los brulotes contra Rosellini, Renoir y Sturges) una posible revisión de cineastas como Stroheim, debe resultar un intolerable aburrimiento. Allá ellos.

La tragedia de *Greed*

A pesar de su separación del rodaje de *Merry-Go-Round,* Von Stroheim siguió en la Metro para dirigir *Greed (Avaricia)* en 1924. Estaba basada en *McTeague,* de Frank Norris. El novelista Frank Norris, californiano nacido en 1870, es junto a Stephen

Crane y Theodor Dreiser el fundador de la escuela naturalista norteamericana. Su novela tiene ciertas semejanzas con el Emile Zola de *L'Asommoir* y narra un sombrío drama de avaricia, alcohol y celos.

El drama que se produjo tras su primera proyección ante los directivos de la MGM no fue menos sórdido que el que se desarrollaba entre McTeague y su esposa Trina. En verdad, la duración original de *Greed* era insólita para esa época: 42 rollos en el montaje visto; 47 en un primer armado que Von Stroheim mostró a unos pocos invitados. Cada rollo, en esa época, tenía unos diez minutos de duración. Para comprender la reacción de los productores hay que recordar que ya en los años veinte se había aceptado la duración convencional de ochenta a noventa minutos, generada exclusivamente por razones de exhibición. Y que hacía apenas una década que el cine había pasado del film de uno o dos rollos al largometraje.

Los ejecutivos de la MGM pidieron a Stroheim que redujese *Greed* a una duración más «prudente» y el director cortó hasta 24 rollos. Por último, con la colaboración de su amigo Rex Ingram (actor y director) logró a su pesar una versión de 18 rollos, que proponía estrenar en dos partes, aduciendo que aquél era el mínimo que podía hacer comprensible la historia. El historiador Georges Sadoul relata la odisea; el estudio no tuvo en cuenta estos argumentos y entregó el material a June Mathis, montadora de Goldwyn, que lo condensó hasta llegar a ¡10 rollos! y cambió el título original *(McTeague)* por *Greed (Avaricia)*. Esta fue la versión que heredó la MGM para su distribución. Stroheim discutió durante meses con Thalberg y Meyer acerca del material desechado por Mathis, «que no había leído ni el libro ni el guión aunque había ordenado cortarlo».

Sin atender razones, la MGM estrenó por fin la versión de June Mathis en diciembre de 1924. En 1950, Henri Langlois insistió ante Stroheim, que ya vivía en Francia, para que viera la versión mutilada. Este comentó: «Esto fue para mí como una exhumación. En un ataúd de estaño hallé un montón de polvo, un hedor terrible y unos pocos huesos.» Añade Sadoul en su historia: «La versión condensada es la única que el público pudo ver y aun en esta forma (donde los saltos de continuidad están compensados por largos subtítulos) es una obra maestra, con por lo menos 20 secuencias que han quedado grabadas en la memoria de los cinéfilos. Su tema de la deshumanización producida por el dinero se proyecta con una inolvidable fuerza realista.»

El último acto

Obligado por la necesidad, Stroheim realizó en 1925 *The Merry Widow* («Abandonando totalmente el realismo porque tenía una mujer e hijos que mantener...») que obtuvo un enorme éxito comercial. Esto le permitió llevar adelante un proyecto ambicioso, *The Wedding March (La marcha nupcial,* 1927), una obra maestra de hiriente sátira pese a su argumento desmesuradamente folletinesco. La duración del film, en su primer montaje, era de 25.795 pies y la de su secuela, *The Honeymoon,* de 22.484 pies. Cuando aún no había completado esta secuela, los productores ordenaron la detención del rodaje, porque se había excedido el presupuesto original, que era de

750.000 dólares. Pidieron fondos adicionales a la Paramount, que adquirió así derechos sobre el film. Josef von Sternberg, que trabajaba para esta compañía, fue encargado de un nuevo montaje reductor, que quedó aproximadamente en la mitad de su duración, pero conservando la unidad de las dos partes. Más tarde, la Paramount la redujo a 7.000 pies, separando de ella *The Honeymoon,* que nunca fue exhibida en Estados Unidos.

El drama prosiguió a través de los años. Sadoul recuerda que poco antes de su muerte, Stroheim remontó ambas partes del film para aproximarlo a su concepción primaria, añadiendo una banda sonora que rescataba de discos la partitura original que acompañaba a la imagen, según la costumbre de la época muda. Pero, al parecer, la copia de *The Honeymoon* se perdió durante el incendio que se produjo en la Cinémathèque Française y hasta ahora no se ha hallado otra.

No terminaron allí las vicisitudes del gran cineasta. La célebre actriz Gloria Swanson le encargó la realización de *Queen Kelly (La reina Kelly,* 1928), con ella misma como protagonista. Pero la llegada del cine sonoro provocó al mismo tiempo el fin de la carrera de la actriz y el de Stroheim como director. Sólo pudo terminar el prólogo de la historia. Ambos volverían a reunirse en 1950, al representarse a sí mismos —despiadadamente— en *Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses)* de Billy Wilder.

Desde 1932 a 1955, Erich von Stroheim debe limitarse a la interpretación, a veces bajo la dirección de grandes cineastas, como Pabst o Renoir, otras en obras de menor importancia, donde solía encarnar con minuciosa perfección a generales «junkers» o nazis inveterados. Entre sus apariciones memorables, cabe citar *Les disparus de Saint-Agil* (1938) de Christian Jacque, donde interpretaba a un profesor de inglés en un internado; *La gran ilusión,* de Renoir; *L'alibi,* de Pierre Chenal, y *Cinco tumbas al Cairo* y el ya citado *Sunset Boulevard,* ambas de Wilder.

Stroheim no dejó de escribir guiones y acariciar proyectos de regreso a la dirección, pero nunca pudo vencer el antiguo prejuicio de los productores que le habían cerrado las puertas de Hollywood. Murió en Maurepas, Francia, el 12 de mayo de 1957.

Los filmes

Blind Husbands (1919) fue la primera película dirigida por Stroheim, apenas concluida la primera guerra mundial. Estaba interpretada por él mismo, Gibson Gowland, Francella Billington, Sam de Grasse, Fay Holderness. Estaba basada en su relato *The Pinacle* y trata de un oficial austríaco, «bon vivant» y lascivo, que durante unas vacaciones en las montañas seduce a la mujer de un rico americano. Como en sus dos filmes siguientes, *Blind Husbands* presenta el triángulo clásico —mujer, marido, amante— con aditamentos propios del autor: el seductor es europeo, la mujer es insatisfecha, rica y ávida de romance y el esposo, el americano rústico, que sólo vive para hacer dinero. «El primer film de Stroheim —anota Jean Mitry— (...) rompe con todas las convenciones en uso aquella época. Si está técnicamente marcado por la edad, es, sin embargo, actual por su concepción. Lo arbitrario de las situaciones hace la obra



discutible, pero la complejidad de los caracteres, la ambigüedad, el realismo cínico sobre todo, hacen su entrada en el cine con este filme.»

Esta curiosa síntesis de cruel observación de un mundo frívolo y más bien siniestro con ensoñaciones románticas, propias de un espíritu del siglo XIX, vuelve con más agudeza en sus obras siguientes.

Después de *The Devil's Pass Key,* una obra menor, realizó en 1921 *Foolish Wives (Esposas frívolas),* uno de sus filmes más sorprendentes. Interpretado por Mae Bush, Maude George, Cesare Gravin, Malvine Polo, George Christinas, Dale Fuller y el propio Stroheim, a quien pertenecían asimismo el guión y la decoración. El escenario de Montecarlo ambienta la historia de una pareja de estafadores, el «Conde» Wladislas Serguei Karamzin (Erich von Stroheim), su criada (Dale Fuller) y sus dos «primas» (Maud George, Mae Bush), todas seducidas por el falso conde. Este vive en una lujosa villa, dedicado a enamorar y luego chantajear a ricas y frívolas viudas.

Cuando llega un americano con su esposa, joven y hermosa, el «conde» planea seducirla también, pero fracasa en sus intentos y le envía un mensaje diciendo que va a suicidarse. Ella acude a la villa, pero la criada del conde, despechada porque éste no ha cumplido su promesa de casarse con ella, incendia la casa... Son rescatados en el último momento y el americano lo reta a duelo. Pero la noche del duelo el conde rapta a la hija idiota de un falsificador (idiota pero bella) que ha despertado sus apetitos. El padre lo sigue, lo mata y arroja su cuerpo a una cloaca...

Si el lector piensa que este argumento es melodramático, folletinesco y convencional, tiene razón. Pero también lo eran, guardando las distancias, las historias tratadas por Shakespeare. Los incidentes del argumento, en *Foolish Wives,* son apenas pretextos para un feroz estudio de costumbres, de una violenta franqueza. El naturalismo de Stroheim siempre está magnificado por la ironía, el refinamiento erótico y la crueldad implacable con que observa los vicios humanos. Puede imaginarse el impacto producido por el film en el mundo edulcorado y ficticio del cine de Hollywood.

En 1923, Stroheim comenzó *Merry-Go-Round* (o *El carrousel de la vida),* pero como se anotó antes, el nuevo director de producción de la MGM, Irving Thalberg, lo despidió del estudio, reemplazándolo por Rupert Julian. Los restos donde se advierte la mano de Stroheim permiten apreciar la magnitud del crimen cometido por Thalberg. Sin embargo, el director vienés pudo emprender el año siguiente y en la misma empresa una de sus obras más ambiciosas: la adaptación de la novela de Frank Norris, *McTeague.*

McTeague, joven minero, sencillo y violento, abandona la región para probar suerte en la ciudad, aprende el oficio junto a un dentista ambulante y —sin título— se establece en San Francisco para ejercer esa profesión. Allí prospera y se casa con Trina Sieppe (Zasu Pitts), hija de unos inmigrantes alemanes. Gana cinco mil dólares en la lotería y ello contribuye a excitar los celos de Marcus Schoulder (Jan Hersholt) que fue amante de Trina. Este sabe que McTeague no tiene diploma y lo denuncia por ejercicio ilegal de la profesión. McTeague queda arruinado y se entrega a la bebida. Trina, que conserva sus ahorros y el dinero ganado en la lotería, se convierte en una auténtica avara; el embrutecido y alcoholizado McTeague pega a su mujer, a la cual trata en vano de quitar dinero y por fin la mata, para quitarle su tesoro, las

monedas de oro que tenía escondidas. Huye y Marcus lo persigue, hasta que se enfrentan en el Valle de la Muerte. McTeague mata en lucha a su rival, pero queda unido a él por las esposas que Marcus le había colocado, y cuyas llaves no encuentra. McTeague arrastra el cadáver por kilómetros de ardiente desierto, hasta que muere agotado.

Así como resulta algo truculento y sumario este resumen de la trama, también el film sufre en la continuidad, en la multitud de matices y personajes paralelos de la novela, debido a su enorme mutilación. No se pierde, sin embargo, la compleja densidad temporal de su relato, que Stroheim, para mayor verosimilitud, rodó enteramente en escenarios naturales, tal como se citan en el libro original. En esta áspera trama de miserias y pasiones destructoras, que sobrepasa ampliamente el naturalismo, hay, asimismo —quizá por primera vez en el cine—, una seria ubicación de sus personajes en el contexto social y psicológico. «El realismo del film —escribía Jean Mitry— es, en definitiva, un realismo subjetivo, hipertrofiado por el apasionado temperamento de Stroheim, y llega a veces hasta la caricatura cruel del comportamiento: en el caso de Trina, el afán de economía llega a ser una obsesión monstruosa. Muere de hambre y de frío, y termina por acostarse desnuda encima de las monedas de oro que ha extendido sobre su jergón. El deseo, la voracidad, la violencia y la pasión lacerante dominan, a lo largo del film, las apariencias y los prejuicios. Los tabúes sociales, que no pueden contener la violencia del hombre enfrentado con las contradicciones de esta sociedad, son continuamente transgredidos por el escándalo, el crimen, la blasfemia, la pesadilla y el delirio, la pasión y la muerte.»

Ya André Bazin había señalado que sus filmes, inspirados en la novela decimonónica, lo convierten en «el creador del relato cinematográfico virtualmente continuo, que tiende a la integración de todo el espacio (...)». Sucede que Stroheim basa esa narración en la unidad de tiempo y espacio, y su división en secuencias amplias y complejas, se aleja de la concepción analítica del montaje. Fue en su momento una violenta ruptura con las convenciones y las leyes del relato dramático.

En 1925, tras ver destrozada su obra maestra, Stroheim aceptó hacer una versión de *La viuda alegre,* la opereta de Franz Lehar. Fue, según su amarga reflexión, un encargo aceptado por puras razones alimentarias. Sin embargo, consiguió transformar la frívola y amable trama en una sarcástica visión de esa «belle époque» austro-húngara que había vivido y que amaba y despreciaba a la vez.

El film estaba protagonizado por conspicuas «estrellas» de la MGM, John Gilbert y Mae Murray. Stroheim introdujo su sarcástica visión de la aristocracia vienesa y el tema básico de la opereta —el príncipe que se enamora de una actriz americana— se convierte en un retrato implacable de una aristocracia decadente y sus intrigas cortesanas. Una vez más, los productores cortaron, según parece, las escenas más sarcásticas en la versión de estreno. No obstante, *The Merry Widow* tuvo un enorme éxito de público.

Años más tarde, ya en el cine sonoro, otro vienés afincado en Hollywood, Ernst Lubitsch, realizó una versión elegante y graciosa de la opereta (1934, con Maurice Chevalier y Jeanette Mac Donald) que resultaba menos perturbadora; el mismo Stroheim definió con exactitud la diferencia: «Lubitsch muestra primero al rey en el

trono y luego tal como es en su alcoba. Yo mostré al rey en la alcoba para que se supiese cómo es cuando se lo ve en el trono.»

En 1928, Stroheim emprendió otra de sus empresas monumentales, realizadas contra la corriente. *The Wedding March,* con su segunda parte, *The Honeymoon.* El éxito de *La viuda alegre* había decidido a un productor, Pat Powers, a dar plena libertad para que Stroheim realizarse un film de su propia elección.

Ya se han relatado más arriba las vicisitudes de la producción y sus consiguientes mutilaciones. Los restos del naufragio revelan, sin embargo, que Stroheim daba otro paso para reflejar sin piedad la decadencia del imperio austríaco. Violencia, erotismo morboso, crueldad, y un paroxismo de pasiones, constituyen los temas obsesivos de esta visión desgarrada de toda una sociedad. Como en otras obras, la base argumental es casi folletinesca: el príncipe Nicky (Von Stroheim) se enamora de Nitzi (Fay Wray, que posteriormente sería la heroína de *King-Kong)* con la cual sólo pretendía una aventura. Pero luego es forzado a casarse con Cecilia (Zasu Pittg) coja y deforme heredera de un comerciante, para consolidar sus finanzas. Mitzi, abandonada, entra en un convento, tras haberse casado con un carnicero, que tratando de matar al príncipe, causa la muerte de Cecilia. Al fin, el honor del príncipe queda a salvo.

Se necesita ver el film (o lo que queda de él) para descubrir que la trama folletinesca podía convertirse, a fuerza de acumular tragedia, sarcasmo y crueles detalles, en una mascarada de odio hacia una sociedad entera. Esa Viena imperial que conoció en su juventud (y cuyas aventuras en ella, a través de sus recuerdos, se hallan entre la realidad y la leyenda) permanece fastuosa, sórdida y brillante en casi todas sus películas. Pero la grandeza y la miseria de Erich von Stroheim, revelada en otra ciudad de sueños, Hollywood, debía chocar con otra realidad, el mundo pragmático de los empresarios que no sabrían captar ni sus delirios artísticos ni su pasión por la autenticidad.

El mismo enjuiciaría a sus verdugos de celuloide con palabras amargas: «La mayor desventaja del cine norteamericano es su estrechez moral. Sin embargo, sabemos perfectamente que cada uno de nosotros se mueve por las aspiraciones y debilidades, las tentaciones y los sueños, las ilusiones y las desilusiones que forman la trama misma de la existencia (...). No es el gran público ese pobre de espíritu que imaginan los productores. Quiere que se le muestre una vida tan real como la que los hombres viven: desapacible, desnuda, desesperada, fatal. Mi intención es cortar mis películas sobre la tela áspera de los conflictos humanos. Pues rodar filmes con la regularidad de una máquina de embutir salchichas le obliga a uno a fabricarlos ni mejores ni peores que una ristra de salchichas.»

Final

Queen Kelly (La reina Kelly, 1928) pudo ser la confluencia feliz entre una estrella de temperamento y un cineasta en plena erupción creadora (Stroheim tenía entonces cuarenta y tres años), pues Gloria Swanson, como protagonista y productora, era también una leyenda.

Stroheim situó la acción en un reino imaginario (pero con claras referencias

centroeuropeas) donde una reina enloquecida pasa la mayor parte del tiempo paseándose desnuda en su palacio. Allí reside también el príncipe Wolfram (Stroheim), primo de la reina. Un día, el príncipe sale de paseo a caballo, acompañado por su guardia y pasa junto a las alumnas de un convento. Se enamora instantáneamente de una de ellas (Gloria Swanson), que de emoción pierde sus pantalones, que caen a sus pies (pantalones, de acuerdo a la época, corresponden a ropa interior femenina). Es una secuencia curiosamente teñida de humor sarcástico y romanticismo.

Wolfram rapta ese mismo día a la alumna y la secuestra en palacio, pero la reina les sorprende y echa a la muchacha a golpes de látigo. Apenas llevaba un tercio del film realizado cuando irrumpe incontenible el cine sonoro. El rodaje se interrumpe y se añadirá un final postizo para explotar como sea este canto del cisne. Otra vez, con Stroheim, se presenta la tragedia de la obra inacabada, donde sólo resplandecen algunas secuencias y se experimenta el vértigo kafkiano de lo que pudo ser y nunca será. El último film que hizo, *Walking Down Broadway* (1933) es apenas un pálido intento de no pasar totalmente al olvido como director, pero ya las decisiones no eran suyas, ni siquiera en la puesta en escena.

El estilo

La voluntad de reflejar la realidad con minuciosidad fue una de las premisas ejercidas por Stroheim, pero este designio, enraizado explícitamente en la gran novela naturalista del siglo XIX, no es un mero reflejo; Stroheim tenía su propia visión de un mundo «cruel y horrible» y por eso su realismo es crítico, a la vez satírico y caricaturesco, por lo cual su universo está estilizado en forma total, y lo real objetivo se limita a la decoración y no al desarrollo de sus acciones y personajes.

El primer film de la historia que se desprende de la acción más o menos teatral, para desarrollar el concepto de *duración,* fue precisamente *Greed,* de Von Stroheim, que proponía, como dice Mitry, la captación de «unos caracteres en perpetua transformación —una transformación que era consecuencia de las influencias sociales, del medio, y cuyo análisis no era posible más que por la consecución de una duración homogénea—», lo cual explica que el realizador la concibiera como una versión original que duraba más de ocho horas. Aunque la que conocemos ha sido ferozmente amputada y requirió extensos letreros explicativos, puede advertirse la revolución que implicaba en el relato cinematográfico, al buscar un espesor temporal y psicológico que equivalía al desarrollo novelístico.

«Puede decirse que antes de *Avaricia* —escribía Mitry— la psicología cinematográfica se hallaba en un estado rudimentario, porque la psicología supone la evolución en el tiempo. Aquí, poco a poco, los seres se rechazan, se molestan, se provocan, se dan celos, se denuncian, huyen, se aíslan y se matan cuando de nuevo son puestos frente a frente. Cada cual se hunde más que antes en su soledad, en su desesperanza, en su obsesión y en su odio. El tiempo es perceptible en la destrucción que entraña. Lo mismo ocurre con los detalles, que son testigos de los cambios más mínimos: los objetos juegan un papel esencial y no hay dos planos en que los individuos o las cosas sean semejantes. Nada hay en común entre la joven del principio y la arpía final,

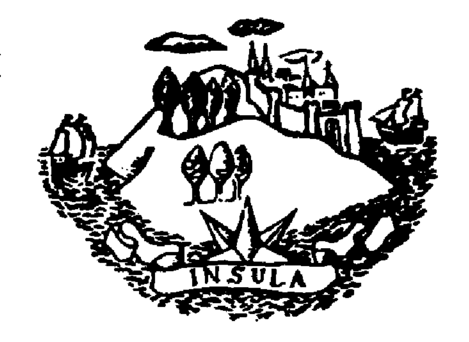
envejecida, llena de tics, de gestos amenazadores; entre el McTeague bonachón de la mina y el viejo sofocado, tripón, alcohólico y lleno de vómitos. Las anotaciones sobre los cambios atmosféricos no son menos notables. Stroheim llega incluso a hacer perceptibles las diferentes horas del día, según las estaciones, los meses» [3].

En el campo específico de la sintaxis de las imágenes, Stroheim abandonaba en parte la síntesis (y el análisis) producido por la fragmentación en planos combinados por el montaje, mediante el desarrollo de las escenas continuas, donde empleaba la profundidad de campo, tantas veces descubierta y abandonada. Esa profundidad focal, que a la vez revelaba los planos cercanos y alejados (tan utilizada décadas más tarde por Wyler y Orson Welles), permitía justamente la tensión psicológica del tiempo «real», que tiende a la integración de todo el espacio.

Como la mayoría de los precursores, Stroheim impulsó su pesimista visión del mundo hacia nuevas formas, que trataba de imponer hasta sus últimas consecuencias. También, como la mayoría de los artistas que llevaban su obra al límite de su verdad, fue castigado por las consideraciones prácticas de los empresarios y condenado a las listas negras de los estudios, que temían sus audacias morales y estéticas. En su estado actual, mutilada y fragmentaria, la obra de Stroheim se conserva en las cinematecas, apenas frecuentadas por estudiosos y cinéfilos. Pero son ruinas gigantescas, que aún pueden impresionar a quien se acerque a ella sin prejuicios y modas pasajeras.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
*Cuesta de Sto. Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID*

[3] JEAN MITRY: «Estética y psicología del cine». «2: las formas». Ed. española Siglo XXI. Madrid, 1978.



I N S U L A

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 458-459 **Enero-Febrero 1985**

VICENTE ALEIXANDRE (1898-1984)

Artículos de DÁMASO ALONSO, CARLOS BOUSOÑO, GONZALO SOBEJANO, MIGUEL GARCÍA-POSADA, JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, JOSÉ ANGEL VALENTE, JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS, LUIS ANTONIO DE VILLENA, JAIME SILES, ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, VICENTE MOLINA FOIX, ANTONIO COLINAS, JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, LEOPOLDO DE LUIS, CONCHA ZARDOYA, JORGE URRUTIA, MARCOS-RICARDO BARNATÁN, IRMA EMILIOZZI, LEONOR MERCEDES BARRÓN, EMILIO MIRÓ y JOSÉ LUIS CANO.

Un poema inédito de VICENTE ALEIXANDRE.

Poemas de PERE GIMFERRER, RAFAEL ALBERTI, JUAN LUIS PANERO, FRANCISCO BRINES, CLAUDIO RODRÍGUEZ, DIONISIO CAÑAS, MARIANO ROLDÁN, AMPARO AMORÓS, MARÍA VICTORIA ATENCIA, CARLOS RODRÍGUEZ-SPITERI, JUAN RUIZ PEÑA, ANTONIO CARVAJAL y LUIS IZQUIERDO.

CENTENARIO VICENTE RISCO (1884-1963)

Artículos de CÉSAR ANTONIO MOLINA y ARTURO LEZCANO.

Además, artículos de LUIS SUÑÉN, SANTOS SANZ VILLANUEVA, DOMINGO PÉREZ MINIK, JULIÁN GALLEGO, ANTONIO CASTRO, ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES y CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO.

Entrevista de JAVIER GOÑI.

Cuento de ARTURO DEL HOYO.

Ilustración de RICARDO ZAMORANO.

Notas de lectura de JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, ENRIQUE MOLINA CAMPOS y CARMEN RUIZ BARRIONUEVO.

Un volumen de 32 págs., 435 × 315 mm., 600 ptas.

Precio de suscripción:

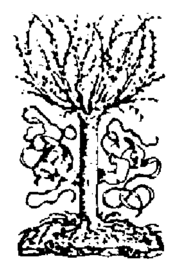
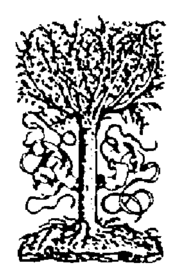
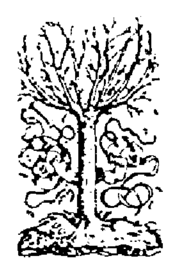
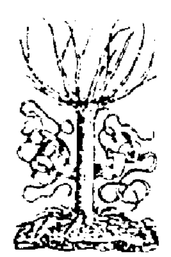
	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.950 ptas.	3.850 ptas. (29,50 $ USA)
Semestre	1.775 ptas.	2.300 ptas. (18 $ USA)
Número corriente	295 ptas.	385 ptas. (2,95 $ USA)
Año atrasado	3.700 ptas.	4.650 ptas. (35,75 $ USA)
Número atrasado	350 ptas.	465 ptas. (3,60 $ USA)

Redacción y Administración:

Carretera de Irún, Km. 12,200

Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)

28010 MADRID

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

Las páginas de ARBOR están abiertas para tender un puente entre "las dos culturas", para propiciar la comunicación entre las ciencias y las humanidades, y en especial para promover el estudio, la reflexión, el debate y la crítica en torno a la ciencia y la técnica, a sus dimensiones sociales, culturales, educativas, políticas, históricas y filosóficas.

Director:
Miguel Angel Quintanilla

Secretario de Redacción:
Angel Pestaña

Comité de Redacción:
José Manuel Orza
Luis Alberto de Cuenca
Carlos Solís
Rafael Pardo
Eduardo Rodríguez Farré

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia, pensamiento y cultura



REVISTA DE INFORMACION Y DOCUMENTACION

AUTOR
TEMA MONOGRÁFICO ANTONIO MACHADO

DOSSIER

VIDAS QUE DAN QUE PENSAR

EN QUIOSCOS Y LIBRERÍAS DE TODA ESPAÑA



INFORMACIÓN Y SUSCRIPCIONES: Enric Granados, 114, Tel. (93) 217 24 16 08008 BARCELONA (España) — Jorge Juan, 41, 3.C, Tel. (91) 275 57 17 28001 MADRID (España)

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

Consejo de Redacción: Adolfo Canitrot, José Luis García Delgado, Adolfo Gurrieri, Juan Muñoz, Angel Serrano (secretario de Redacción), Oscar Soberón, María C. Tavares y Luis L. Vasconcelos.

Junta de Asesores: Raúl Prebisch (presidente), Rodrigo Botero, Carlos Díaz Alejandro, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Andréu Mas, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Jesús Prados Arrarte, Luis Angel Rojo, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, José A. Silva Michelena, Alfredo de Sousa, Oswaldo Sunkel, Edelberto Torres Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez, Norberto González y Emilio de la Fuente (secretarios).

Director: Aníbal Pinto.

EL TEMA CENTRAL: «CAMBIOS EN LA ESTRUCTURA SOCIAL»

N.º 6 (528 páginas) **Julio-Diciembre 1984**

- *Cambio social en América Latina:* Enzo Faletto y Germán Rama.
- *El Estado y las clases: tendencias en Argentina, Brasil y Uruguay:* Carlos Filqueira.
- *Estilos de desarrollo, papel del Estado y estructura social en Costa Rica:* Rolando Franco y Arturo León.
- *La estratificación social en Chile:* Javier Martínez y Eugenio Tironi.
- *La construcción nacional en los países andinos:* Julio Cotler.
- *Panamá: un caso de «Mutación social»:* John Durston y Guillermo Rosenblüth.
- *Transición y polarización sociales en México:* José Luis Reyna.
- *El Caribe: la estructura social incompleta:* Jean Casimir.
- *Modernización de la sociedad española (1975-1984):* Luis Rodríguez Zúñiga, Fermín Bouza y José Luis Prieto.
- *Portugal nos ultimos vinte anos: estruturas sociais e configuraçöes espaciais:* João Ferrão.
- *Las ideas económicas de Juan B. Justo:* Leopoldo Portnoy.
- *Jesús Prados Arrarte (1909-1983):* Juan Velarde Fuertes.
- *La obra de Jesús Prados Arrarte:* Javier Baltar Tojo.
- *El paralelismo de Bernácer y de Prados Arrarte en la Macroeconomía:* José Villacis.
- *En recuerdo de Jorge Sábato:* Amílcar O. Herrera.
- *Algunas referencias representativas de Jorge Sábato:* Sara V. Tanis.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE:

- **Reseñas temáticas:** examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen dieciocho reseñas temáticas en las que se examinan 150 artículos realizados por **G. Pierre-Charles, R. Rama, G. Rozenwurcel, E. de la Piedra, G. Granda,** etc. (latinoamericanas); **T. Parra, C. San Juan, I. Santillana, A. Torres,** etc. (españolas); **C. Lilaia, A. Oliveira, M. L. Quaresma, R. Roque,** etcétera (portuguesas).
- **Resúmenes de artículos:** 200 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1983-84.
- **Revista de Revistas Iberoamericanas:** información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- Número suelto: 1.000 pesetas o 12 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana / Dirección de Cooperación Económica
Revista Pensamiento Iberoamericano / Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4 / 28040 MADRID

CERVANTES Y LA LIBERTAD

LUIS ROSALES

Agotada hace tiempo la primera edición de esta obra, que data de 1960, se ofrece ahora la segunda, corregida por su autor. Desde el prólogo, de don Ramón Menéndez Pidal, se advierte la importancia que tiene la presente contribución a la extensa bibliografía cervantina, por la novedad de los enfoques críticos, la temática existencial que propone y el hecho de que su autor, además de consagrado ensayista, sea, quizás antes que otra cosa, un poeta.

El libro es la primera parte de una mayor consideración de la obra de Cervantes, y acota, en general, el dominio de «la libertad soñada».

En el tomo inicial, aborda Rosales la temática pormenorizada de la independencia como forma de la libertad, la evasión en tanto espíritu de la libertad, las relaciones entre el sueño y la vigilia y la figura de Dulcinea. Ello le permite discurrir acerca de problemas filosóficos como la historia, la alteridad, el amor, la vocación, la aventura, la esperanza y el heroísmo.

El segundo volumen se interna en una teoría del personaje, el quijotismo y el quijanismo, los vínculos entre libertad y naturaleza, las relaciones entre texto y libertad, la vigencia y la validez de las ideas, para dar lugar a un excurso sobre la filosofía de José Ortega y Gasset, en tanto aborda la libertad como un proyecto vital.

Dos volúmenes, con un total de 1.200 páginas: 4.200 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ...... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar .... (contra reembolso / a la presentación de recibo) (1).

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo* $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Inéditos de Vladimir HOLAN ● José ALCINA FRANCH: El proceso de pérdida de la identidad cultural entre los indios del Ecuador ● Poemas de Pablo Antonio CUADRA ● Pedro AULLON DE HARO: La teoría poética del creacionismo ● Czeslaw MILOSZ: La lección de biología ● Jorge RODRIGUEZ PADRON: La narrativa de José María Guelbenzu ● Gonzalo SANTONJA: La novela erótica española de comienzos de siglo.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas